جامعة سيدي محمد بن عبد اللّه
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
ظهر المهراز — فاس

التجريب فى المسرح العربى
مسرح السيد حافظ نموذجًا

إعداد
عبد الحق قرطيط

تحت إشراف
الدكتور / يونس لوليدي

كلمة شكر

أوجه شكري الخاص إلى أستاذي الفاضل

الدكتور يونس لوليدي

الذي تفضل على بالإشراف على هذا البحث

جزاه اللّه عنى كل خير .

كما أوجه شكري إلى

الكاتب المبدع السيد حافظ

الذي لم يبخل على بمؤلفاته الغزيرة التى بنيت عليها بحثى

مقدمة

لقد كان وراء اختياري لموضوع هذا البحث عاملان أساسيان :

عامل ذاتي وآخر موضوعي.

يرجع الفضل في العامل الأول إلى أستاذي الجليل الدكتور يونس لوليدي الذي حفزني للمضي قدما لخوض غمار هذا الموضوع، فبعد اطلاعي على بعض الأبحاث والدراسات في مجال التجريب اتضح لي أن مفهوم التجريب المسرحي يعد من المفاهيم الإشكالية المعقدة، نظرًا لارتباطه بعدة رؤى وتصورات متداخلة ومتعارضة، يرتبط بعضها بطبيعة الخطاب المسرحي المتحولة والمتغيرة على الدوام، في الوقت الذي يرتبط بعضها الآخر بخصوصية التجارب المسرحية، وما تشترطه من شروط في العملية الإبداعية. فوجدت أن التجريب المسرحي مازال يشكل مدار نقاش وجدال بين المنظرين المسرحيين والنقاد.

إن هذا الاعتبار الأخير، قادني إلى طرح مجموعة من التساؤلات، منها ما هو خاص ومنها ما هو عام، حاولت

الإجابة عنها في بحث مستقل، يستهدف الوقوف على فعل التجريب في المسرح العربي، من خلال رصد مظاهر هذا الفعل لدى بعض المؤلفين المسرحيين العرب وأخص منهم بالذكر الكاتب الطليعي المتألق السيد حافظ الذي لم يبخل علي بالعديد من إبداعاته المسرحية الرائعة والمثيرة للتساؤل والنقاش حول ما تحمله من بوادر تجريبية طليعية فذة.

أما بخصوص العامل الثاني، أي العامل الموضوعي، فإنه يتعلق بالطبيعة النظرية والإجرائية لموضوع هذا البحث، فالتجريب المسرحي يعد من الظواهر المعقدة التي من الصعب رصدها وتحليلها نظرا لتعدد جوانبه ومجالاته، حيث نجده يشمل كلا من النص والسينوغرافيا والفضاء المسرحي والإخراج، بل نجده يطال المتلقي الذي يعرف تغيرات دائمة، ترتبط بقيمه الثقافية والمجتمعية السائدة، وهي قيم تؤثر بشكل أو بآخر على مسار التجريب المسرحي، وتجعله يطمح دائما إلى تجاوزها وتكسير ثبوتيتها بهدف خلق قيم ثقافية جديدة، خصوصا إذا عرفنا أن الأسس المعرفية والمنطلقات النظرية للتجريب تتجلى أولا في تجاوز المسلمات والتقاليد

الثابتة والجامدة، كما تتجلى ثانيا في محاولة تشكيل وصياغة أسئلة جديدة تعكس حرية الإبداع في الممارسة المسرحية، التي تسعى أولا وقبل كل شيء إلى تقديم الأحداث الدرامية باعتبارها نقيضا للسكون وتجاوزا لتكريس كل واقع مرفوض شكلا ومضمونا. إن هذا العامل الأخير يتطلب من الباحث الوقوف على مفهوم التجريب المسرحي، باعتباره مفهوما ديناميا يكمن وراء كل المظاهر الإبداعية التجديدية التي عرفها الفن المسرحي الذي تظافرت داخله جهود المؤلفين والمخرجين والممثلين والتقنيين، وهي جهود تفرض على الدارسين القيام برصدها وتحليلها لإبراز خصائصها ومقوماتها الفنية والجمالية.

في ضوء المعطيات السابقة، حاولت رصد موضوع هذا البحث وفق منهج استنباطي ينتقل من العام إلى الخاص، قمت بموجبه بتقسيم فصول هذا البحث كالآتي :

الفصل الأول ويحمل عنوان «التجريب بين المسرح الغربى والمسرح العربى»

حاولت فيه الوقوف على فعل التجريب في بعض التجارب المسرحية الغربية والعربية، من خلال رصد تمظهراتها على

مستوى الكتابة النصية وقد قسمته إلى مبحثين هما :

المبحث الأول : وهو تحت عنوان «التجريب في المسرح الغربى»

حاولت أن أبين فيه أن التجريب في الغرب قد انطلق من ضرورة إعادة بناء الواقع وتشييده، إيمانا منه بالقوة الإبداعية الخلاقة للفن المسرحي، التي تأخذ بعين الاعتبار كل الأنسقة والعلاقات الجديدة، التي تتحكم في الواقع وفي الحياة الإنسانية.

المبحث الثانى وهو تحت عنوان «التجريب في المسرح العربى»

حاولت فيه الوقوف على فعل التجريب في بعض التجارب المسرحية العربية، مستهدفا تحديد طبيعته والكشف عن نمطيته وعن أشكاله الفنية والجمالية، وكذا إبراز أبعاده الفكرية على مستوى الكتابة النصية. وانتهيت إلى أن أهم سمة تميز فعل التجريب في المسرح العربي الحديث هي تلك الرغبة الملحة في تجاوز النقل والتقليد للتجارب المسرحية الغربية، وفي الخروج عن الأنماط التقليدية المحلية بهدف الاقتراب من رؤى مسرحية جديدة، تمتلك كل مقومات الوعي والمعرفة بأسس فنية تميز الخطاب المسرحي العربي، وتجعل منه إبداعا يتلاءم والشروط المجتمعية

والحضارية والإنسانية للمجتمعات العربية.

الفصل الثانى : ويحمل عنوان «التجريب في مسرح السيد حافظ»

حاولت أن أتناول فيه رصد تلك المظاهر الجمالية التي تضفي على مسرح السيد حافظ طابعًا تجريبيًا فذًا يتماشى مع المأساة الاجتماعية التي عاشها المجتمع المصري في فترات الحكم المستبد الخانق لحرية التفكير والتعبير، وقد قسمته إلى مبحثين أيضًا :

المبحث الأول : وهو تحت عنوان "مظاهر التجريب في مسرح السيد حافظ"

حاولت أن أتناول فيه مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس مع رصد لملامح البطل في مسرح هذا الكاتب المبدع .

المبحث الثانى : وهو تحت عنوان التحليل الدراماتورجى لمسرحية «حكاية مدينة الزعفران»

وقد تم اختياري لهذه المسرحية لما تحمله من حس اجتماعي وذلك بتعبيرها عن واقع مرير عانى منه الإنسان المصري.

وقد اعتمدت التحليل الدراماتورجي الذي يتناول النص

المسرحي بالدراسة الشاملة من داخله وخارجه، وذلك بدراسة البناء الدرامي للمسرحية بالإضافة إلى الحوار المسرحي ومقومات الفرجة في المسرحية بما فيها من أسماء الشخصيات والفضاء الدرامي والديكور والأكسسوارات والملابس والموسيقى والرقص والأصوات الاصطناعية والإضاءة. وأخيرا خلصت في هذا المبحث إلى الكشف عن تجليات التجريب في المسرحية.

وباللّهالتوفيق

مدخل

مفهوم التجريب :

إن أول خطوة منهجية في سبيل تحديد أي مفهوم، تتحدد في العودة إلى بنيته اللغوية أولا على اعتبار « أن المفهوم ما هو إلا إطار لغوي أنشأه الفكر عبر جدلية "الواقع- الوعي"، لتجسيد وتكثيف الصفات الجوهرية والأساسية لمجموعة من الأشياء»(١).

وينبغي ألا يغيب عن الذهن أولا، أن اللغة ظاهرة اجتماعية تاريخية.

أي أنها ذات لها علاقة تأثير وتأثر، وبالتالي فهي خاضعة لقانون التطور ومبدأ التحول اللذين يمارسان تأثيرهما على اللغة التي تصبح ذات ثبات نسبي.

بمعنى أن المفهوم الواحد يعود بالضرورة ذا مدلولات عديدة، ومع ذلك، نؤكد على أن "المعنى الاصطلاحي

---

(١)- محمد أحمد الزغبي : الإطار المفهومي لـ "الحاجة" جملة دراسات عربية بيروت العدد ١٢ السنة ١٩٨١، ص ٤٧.

للمفاهيم الذي يتم اكتسابه عبر عملية التطور، يظل مهما ابتعد عن جذره اللغوي... يحمل الملامح الأساسية لذلك المعنى الأصلي الذي انبثق منه"[١].

التجريب : المعنى اللغوي :

بخصوص المدلول المباشر لكلمة "تجريب"، فبنية الكلمة رباعية : "جرب" والمصدر هو "تجربة". وتعني "اختبر" والتجربة من المصادر المجموعة.

قال النابغة : "إلى اليوم قد جربت كل التجارب".

وقال الأعشى :

كم جربوه فما زادت تجاربهم أبا قدامة إلا المجد والفنعا

ورجل مجرب قد بلي ما عنده، ومجرب قد عرف الأمور وجربها. والمجرب مثل المجرس والمدرس الذي قد جرسته الأمور وأحكمته. ومن أمثال العرب :« أنت على المجرب، يقال للذي يمتلك تجربة وخبرة في ميدان ما»[٢].

---

(١) نفسه ، ص.٤٧.

(٢) ابن منظور، أبو الفضل الأنصاري الخزرجي : "لسان العرب" الجزء الثاني حرف باء دار الفكر بيروت ١٩٥٤، ص. ٦٣.

وتتعدد معاني كلمة "تجريب" بحسب الحقول المعرفية التي تستعمل فيها "فأصلها في اللغة اللاتينية "Experimentum" وتعني "البروفة" أو المحاولة. ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة"(١).

وفي المجالات العلمية، يقترن التجريب مرة بمعنى المغامرة والبحث عن المجهول، ومرة ثانية بمعنى الإبتكار والخلق، ومرة أخرى تدل على معنى التطوير والتجديد.

وفي الحقول الأدبية، فإن التجربة تقترن بالممارسة وبالتراكم الإبداعي أو النقدي لدى الأديب.

وبناءا على ذلك قد يراد بالتجريب الطبي: الإكتشاف و في ميدان الفضاء: الإختراع وفي مجال الإعلاميات : الإبتكار(٢).

«وتسمى تجارب كل المحاولات الشبيهة بالإحساس، والتي

---

(١) هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، مجلة فصول المصرية – المسرح والتجريب – الجزء الثاني، المجلد ١٤، العدد الأول ربيع ١٩٩٥، ص٣٦.

(٢) عبد الرحمن بن إبراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح المغربي المعاصر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف الدكتور حسن المنيعي، كلية الآداب ظهر المهراز فاس (مرقونة) ١٩٩٧-١٩٩٦، ص : ١٠٠-١٠١.

يظهر وكأنها تتضمن علاقة مباشرة للعقل مع معطى معين، والتي لها محتويات ذاتية ونوعية من حيث الجوهر»[1].

التجريب : المعنى الاصطلاحي :

تتعدد دلالات مفهوم التجريب لدرجة يصعب حصرها، كما يبدو من غير الممكن الإمساك بصيغة مفهومية نهائية لهذا المصطلح بدون ضبط حمولته الإبستمولوجية، وتحديد الحقل المعرفي الذي ولد الإحساس بضرور الخروج عما هو موروث / مطلق إلى حيث تتاح فرصة المغامرة، والبحث عما هو مجهول / متغير.

إن السمة الحداثية لمصطلح التجريب ـ المتمثلة في التجدد والتغير اللامحدود ـ تجعله مفتوحا على أي تأويل، ومنفتحا على كل المجالات بسبب قابليته للتعدد في الرؤى، وللإختلاف في وسائل التعبير، ولحرية الفعل التي تعتبر شرطا أساسيا لأية ممارسة تجريبية.

فهو يدل على الفوضى والتدمير وتكسير الأنماط التي سادت، ويدل على الرغبة في ارتياد آفاق مغايرة.

---

(1) Encyclopedia universalis, Tome 9, P :168.

بهذا المعنى فالتجريب لا يتقيد بقاعدة نظرية معينة، ولا يلتزم بضوابط منهجية شأنه في ذلك، شأن الحداثة التي ترفض أن تقدم نفسها كنظرية جاهزة، «لقد جاءت التجريبية استجابة لتحولات ثقافية ومعرفية وفنية. وقدمت نفسها كضرورة اجتماعية وتاريخية»(١).

إن الأمر إذن يتعلق بالرغبة في التأسيس لوعي ضدي بحتمية البحث عن قيم فنية وجمالية أصيلة، قادرة على احتواء المستجدات التي بشرت وتبشر بها الحداثة.

وهذا يعني أن الممارسة الإبداعية التجريبية ليست بريئة من الناحية الإيديولوجية، لأن المبدع يكتب انطلاقا من موقع اجتماعي ذي تقاطعات تاريخية. وإذا أضفنا السمة التشكيكية للتجريب في القيم السائدة، والتحريض على تقوية الشعور بوجوب إعادة النظر في كل ما بات يمثل إعاقة في أفق التغيير، اتضح لنا مدى الحمولة الإيديولوجية لأطروحات التجريب.

«وما دام التجريب هو فعل الحرية في أصفى حالاته، فإنه

---

(١) عبد الرحمن بن إبراهيم : م. س.، ص :١٠١.

يظل نقيضا لكل سلطة تفرض قيودها. سواء باسم المبدأ السياسي أو العرف الأخلاقي أو اللباقة الإجتماعية أو الإتباع الديني أو القواعد الفنية»[١].

بهذا المعنى، فالتجريب ليس عملية مجردة تنحصر في مجرد البحث عن تقنيات أو أشكال ما. و لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا على الرغم من «كونه يدل على الشك، وهو الفرضيات والاحتمالات، في حين أن الإيديولوجيا تدل على اليقين أو ما يشبه اليقين»[٢].

ولعل ما يؤكد صواب هذا الرأي كون التجريب ارتبط بالطليعة، وكلاهما وجد ذاته في الآخر.

المقومات النظرية لمفهوم التجريب :

إن مفهوم التجريب يرتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الحداثة، الذي يعتبر ابتكارا لقيم جديدة لم تكن سائدة من قبل. لذلك، يمكن القول إن كلا من حركتي التجريب والحداثة تأخذان

---

(١) جابر عصفور : معنى التجريب – مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي – العدد١، السنة ١٩٩٢، وزارة الثقافة المصرية، ص : ٦.

(٢) عبد الكريم برشيد : -المسرح والتجريب والمأثور الشعبي- مجلة فصول المصرية- المسرح التجريبي، الجزء ١، المجلد ١٣، العدد٤، شتاء ١٩٩٥، ص : ٢١.

دائما في اعتبارهما مرحلتين أساسيتين:

١- وضع الافتراضات والتصورات ومحاولة التأكد من صحتها انطلاقا من استخدام حلول جديدة، وبذلك شكلت الحداثة والتجريب قاعدة أساسية من قواعد الإبداع.

٢- التنقل في مجالات الإبداع حتى يتمكن المبدع من مواجهة مشاكل فنية نمطية وصعوبات تقليدية متعددة ومختلفة[١].

يفهم من هذا أن الحداثة هي بمثابة نزعة إبداعية تستهدف إعادة صياغة الموروث السائد ليتناسق مع السياقات المرجعية القادمة. إنها حركة تنظر إلى الحاضر بعين المستقبل فتعمد إلى نقل التعبير الفني وجعله متناغما مع المنتظر والآتي، وذلك حتى لا يتقهقر الفن وراء الحضارة المتغيرة، أو يخطو خارج التاريخ المطرد، لذلك وصفت الحداثة بكونها نزعة رؤيوية عند الفنان الحديث، يخترق بموجبها كل الحواجز والعوائق الظاهرة ليغوص إلى أعماق الواقع المعيش، ويكتنه حقائقه ويسبر أغواره، كما وصفت بكونها عملية ثورية في أساليبها ومناهجها، لأنها تقف على

---

(١) هناء عبد الفتاح : م.س، ص : ٣٩-٤٠.

النقيض من المألوف القبلي القائم في بيئتها، انطلاقا من وعي مضاد دائم ومستمر، ينتج عنه نوع من التطور الذي لا يعرف التوقف، ويتولد عنه أيضا ضرب من العطاء الذي لا حدود له لأنه يتجاوز ويقتحم المستقبل من خلال مجموعة من الحركات الجدلية التطورية[١].

وإذا كان مفهوم الحداثة يرتبط بمفهوم التجريب ويتداخل معه، فإن هناك مصطلحا آخر، لا يقل عنه أهمية من حيث تعالقه وتقاطعه مع فعل التجريب، هو الطليعة. لذلك، نجد العديد من الدارسين يستحضرون - وهم بصدد إبراز المقومات النظرية للتجريب - هذا المصطلح ويحددون أهم الخصائص والسمات المشتركة بينه وبين التجريب.

إن مفهوم الطليعة يعتبر مفهوما نسبيا وملتبسا. وعلى الرغم من ذلك فقد أجمع النقاد على أنه ذلك الأثر الذي يحمل قطيعة مع ما يسبقه من أعمال فنية أو إبداعية كان ينظر إليها في وقتها على أساس أنها أعمال طليعية. ذلك أنه يكفي بالنسبة

---

(١) مفيد الحوامدة : -التجريب ومفهوم الحداثة – دراسة حول تجربة يان كوت على أوريستية يوريبيدس – مجلة المسرح المصرية – عدد ٨٦، ١٩٩٦، ص : ٧٤.

لأي أثر فني أن يقاطع بشكل عنيف التقليد الأدبي أو الفني في عصره وأن يحمل في أشكاله وصيغه ومضامينه نوعا من التحدي ليصبح عملا طليعيا، لكن في الوقت الذي يلحق فيه التقليد الأدبي هذا العمل وينتسب إليه عن طريق مرونة تصيبه، يتحول العمل الطليعي بدوره إلى عمل تقليدي وكلاسيكي متجاوز[١].

لذلك، أصبحت كلمة الطليعة ملازمة للحركات الإبداعية التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا، لتتسع دلالة الكلمة بعد ذلك، ولتقترن بنزعة التجديد والحداثة بشكل عام منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وعلى الرغم من كون الطليعة تعد ظاهرة منتظمة، فإنها ليست بالضرورة ظاهرة ثابتة أو أبدية الوجود. لأنه قد وجدت فترات تاريخية لم تعرف أية حركة طليعية. فلكي تتواجد الحركات الطليعية في الفن والأدب ينبغي على المجتمع أن يوفر شرطين أساسيين :

---

(١) - رولان بارت : مسرح الطليعة الفرنسي – ترجمة رشيد بناني – مجلة عالم الفكر- المجلد ١٧-عدد ٤، ١٩٨٧، ص : ٢٠١.

الأول : فن سائد ومتداول يمتلك طبيعة محافظة إلى حد ما.

والثانى : نظام ذو بنية ليبرالية.

إن هذين الشرطين هما اللذين يمنحان لفعل التحدي مبرره وحريته، ومن ثمة كانت الطليعة مستحيلة في المجتمعات التي تكون فيها الآداب والفنون خاضعة لرقابة ما، كما تكون مستحيلة في تلك المجتمعات التي يكون فيها الإبداع حرا تماما. وبناء على هذا الاعتبار ارتبطت الطليعة ارتباطا وظيفيا بوجود محافظة سائدة دون أن تكون هذه المحافظة مهيمنة ومستبدة. ولعل هذا هو السبب في ازدهارها بسهولة داخل المجتمعات البورجوازية الليبرالية في أوائل القرن العشرين(١).

إن الطليعة وإن كانت متحدية، فإنها لا تعتبر"هدامة" كالتجريب وهذا ما يجعل المبدع أو الفنان الطليعي متواجدا في وضع متناقض على الدوام. وهذه المفارقة في وضعه هي التي تسبب له نوعا من الارتباك، ذلك أنه من جهة يرفض بشدة الجماليات الكلاسيكية للمجتمع الذي ينتمي

---

(١) رولان بارت : مسرح الطليعة الفرنسي –ترجمة رشيد بناني-مجلة عالم الفكر- المجلد ١٧ـ عدد ٤، ١٩٨٧، ص : ٢٠١-٢٠٢.

إليه، ولكنه من جهة أخرى يكون في حاجة إلى هذا المجتمع لتشكيل جمهوره وقراءه ومتلقيه[١].

لقد أجمع الدارسون والنقاد الذين حاولوا تفسير مصطلح التجريب ووضعه في إطار تعريف علمي محدد، على أن التجريب يتحرك معرفيا بدافع الرغبة في اكتشاف الممكن وإدراك المحتمل في حركة الأشياء والظواهر والمواقف والأفكار، وكل من هذا الممكن والمحتمل يتموقع في الزمن الآتي لمستقبل فعل التجريب وليس في الزمن الماضي الذي يبدأ منه هذا الفعل، على أساس أن كل فعل من أفعال التجريب هو بمثابة وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذي يسعى إلى التخلص من ماضيه، والمستقبل الذي تستشرف إليه العناصر الواعدة في الحاضر[٢].

إن التجريب فعل متوتر غير أنه في سيرورته المتوترة وحركيته المتغيرة باستمرار، يؤسس شكلا من أشكال الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة.

---

(١) نفسه، ص : ٢٠٢.

(٢) جابر عصفور : -التجريب المسرحي في حياتنا – مجلة فصول المصرية، المجلد ١٤ عدد ١، ١٩٩٥، ص : ١٣.

إن تأكيد ذات التجريب تتم من خلال الحضور الضدي، وغايته في ذلك، أن يتحول ذاتيا من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. وإذا كان فعل التجريب يقوم على الحرية، فذلك لا يعني اقترانه بالعشوائية والعبثية بمعناه العام، لأن الشروط التاريخية والخصوصيات الاجتماعية لها تأثير فاعل في الممارسات التجريبية.

فالعلاقة الجدلية بين فعل التجريب وبين ما هو اجتماعي تاريخي «تجعله تعبيرا فنيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة، وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، هذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي»[١].

ومن ثمة، فالتجريب ليس عملية معزولة ومنحصرة في دائرة ما هو جدلي فلسفي. وأن إمكانية التجريب في ظل واقع اجتماعي يتسم بالجمود وانعدام القابلية للتغيير، تبقى غير مضمونة، لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت.

---

(١) فريدة النقاش : حرية التعبير هي مفتاح المستقبل – مجلة أدب ونقد القاهرية – العدد ٨٦، أكتوبر ١٩٩٢، ص : ١١٤.

لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة وشديدة التعقيد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والتوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة(١).

وعلى الرغم من كون التجريب يعد خطوة للأمام تتجاوز المتعارف عليه وتهدف إلى كسر الجمود الذي يصيب الفن بسبب وقوعه في قيود التقليد، فإنه ينبغي عل الفنان المجرب أن ينظر في اتجاهين مختلفين في اللحظة ذاتها: اتجاه يؤدي إلى المستقبل وآخر يأتي من الماضي بهدف صنع حاضر فني جديد وممتع(٢).

وإذا كان العالم الجديد ـ الذي نعيش فيه، والذي يطلق عليه عالم ما بعد الحداثة، قد فرض مجموعة من التحديات الفنية على فعل التجريب، ووضعه في مواجهة إشكاليات جديدة لم يألفها ـ فذلك لا يعني أن يمضي التجريب في سياقات التخبط، من أجل الخروج عن المألوف بلا وعي وبلا جدوى، أو أن

---

(١) عبد الرحمن بن إبراهيم : م.س. ص : ٩٨-٩٩.
(٢) الإمام سيد أحمد : حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيأة العامة المصرية للكتاب ـ ١٩٩٢، ص : ٥٢.

يتسم بنوع من الفوضى، وتجاوز أشكال وصيغ وقوالب لا تفي بالغرض المطلوب وتعوق عملية النمو والتطور.

وإذا كان التجريب لا يعتبر تحقيقا لرغبة سابقة، بقدر ما يعتبر حاجة ملحة يتطلبها العصر واللحظة التاريخية، فإن «للفنان المبدع الحق في التجريب داخل الإبداع، بقصدية تغييب التقليد والتناقض والتكرار، وبهدف منح الفن القدرة على تحقيق المتعة والتأثير الجمالي والفكري، من خلال الربط البنيوي بين الأشكال الفنية والمضامين الفكرية الإيديولوجية التي تنسجم معها»[١].

---

(١) عبد اللطيف غياط : مظاهر التجريب في المسرح المغربي : مسرح الهواة نموذجا ــ أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ــ تحت إشراف د.حسن المنيعي، كلية الآداب ظهر المهراز فاس (مرقونة) ٢٠٠٢-٢٠٠١، ص : ٢٩.

الفصل الأول
التجريب بين المسرح الغربى والمسرح العربى

الفصل الأول

التجريب بين المسرح الغربى والمسرح العربى

المبحث الأول : التجريب في المسرح الغربى

إن ارتباط التجريب المسرحي الغربي بالحداثة والإبداع ليس تحقيقا لرغبة سابقة، ولكنه حاجة ملحة تطلبها العصر واقتضتها اللحظة التاريخية، وهذا ما سمح للفنان المسرحي بالعمل على إيجاد الوسائل الضرورية والسبل الكفيلة لتحقيق المتعة والتأثير الفكري والجمالي بواسطة المسرح. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأت تتشكل عوامل التجريب ودوافعه في الغرب، خصوصا بعدما أخذ الوعي الفني يؤمن بضرورة خلق مسرح جديد قادر على مسايرة تطور الحياة وضبط العلاقات الإنسانية، التي أصبحت محكومة بتصورات فكرية وثقافية جديدة ، ساهمت فيها التغيرات والتحولات الإقتصادية والسياسية و التكنولوجية ، التي شهدها العصر الحديث.

ولقد كان لهذه التحولات انعكاس مباشر على التجريب المسرحي، باعتبار المسرح ظاهرة فنية واجتماعية تعكس

المتغيرات العميقة التي يعرفها الإنسان أو يتطلع إلى معرفتها، وبالإضافة إلى هذا فإن انفتاح المسرحيين على فنون وثقافات مغايرة وتفاعلهم معها، قد عمل على إزالة الحدود بين المسرح وكل ما يمكن الإستفادة منه للمساهمة في تغيير الظاهرة المسرحية وإخصاب تجاربها.

وكما أسلفنا الإشارة فقد ارتبط فعل التجريب في المسرح الغربي منذ بدايته إلى الآن بمرحلتين أساسيتين هما :

١- وضع الإفتراضات والتأكد من صحتها بمساعدة التجريب الذي يحاول استخدام حلول جديدة، وهذا ما جعله يشكل قاعدة أساسية من قواعد الإبداع المسرحي.

٢- التنقل في مجالات الإبداع المسرحي : الشيء الذي مكن المبدع من مواجهة كل المشاكل الفنية النمطية المتعددة، وتحدي كل الصعاب التقليدية التي لا حصر لها.

إن هاتين المرحلتين تؤكدان أن التجريب المسرحي في الغرب قد انطلق من ضرورة إعادة بناء الواقع وتشييده إيمانا منه بالقوة الإبداعية الخلاقة للفن المسرحي، التي تأخذ بعين الإعتبار كل الأنسقة والعلاقات الجديدة المتحكمة

في الواقع وفي الحياة الإنسانية. وهكذا فإذا كان المجربون في مجال العلوم الطبيعية قد انطلقوا أساسا من الملاحظة والتجربة بشتى أصنافها - بغية الوصول إلى قواعد وقوانين عامة - فإن المجربين المسرحيين قد قاموا في البداية ببلورة المفهوم النظري، وبخلق الإفتراضات الأساسية التي يهدف إليها التجريب داخل المسرح(١).

وإذا كان التجريب المسرحي بمعناه العام هو الذي أتاح للمسرح الغربي استمراريته وتطوره، وأفرز مجموعة من المظاهر التجريبية التي عرفها المسرح عبر امتداده التاريخي، فإن التجريب المسرحي بمعناه الخاص هو تلك العمليات التثويرية التي شهدها المسرح في الغرب الحديث، وعملت على تثبيت دعائم مسرحية تتميز بالخلق والإبداع والتجديد. لذلك، يعتبر التجريب الأول تجريبا عفويا وتلقائيا، بينما يعتبر الثاني فعلا مقصودا وعقلانيا، يرتكز على رؤية محددة وتصورات عميقة لتغيير قواعد المسرح وأسسه، التي ظلت سائدة لفترة طويلة من الزمن، وهذا ما جعل

---

(١) - عبد اللطيف غياط : م. س، ص : ٨٥-٨٦.

المسرح الغربي يحقق مجموعة من التجارب التي تنفرد بنوع من الإستقلالية والأهمية، إلى درجة أصبحنا معها نرى في العقود الأخيرة أن المخرج أصبح دراماتورجيا بمفرده، وقادرا على أن يحقق مشاريعه المسرحية بشكل ذاتي مستقل عن المؤلف المسرحي، في الوقت الذي أصبح فيه مسرحيون آخرون يتعاملون مع النصوص المسرحية تعاملا حرا، يخرجها عن الأطر الكلاسيكية للدراما، بواسطة تشغيل قدراتهم الإبداعية واللانمطية التي مكنتهم من خلق تصورات تجريبية جديدة للفضاء المسرحي، ولما يمكن أن تملأ به مساحاته الفارغة. ومع ذلك، يمكن القول إن المسرح الغربي مازال مستمرا في البحث التجريبي عن موارد جديدة، وعن مواقع إبداعية أخرى للتوسع والكشف عن مفردات وآليات تجريبية خلاقة، تساعده على ابتكار عوالم جديدة من القيم الفنية والجمالية والإبداعية(١).

يقول محمد شيحة : «وفي إطار التحاور بين الدراما والمسرح في القرن العشرين، تطفو الكثير من الأفكار

---

(١) هناء عبد الفتاح : م. س، ص : ٥١-٥٢.

والإتجاهات والتجارب والشخصيات التي شكلت في مجموعها ملامح التوتر والتماس والإتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية في المسرح الحديث والمعاصر، فإلى جانب الكتابات النظرية حول "موت التراجيديا" لـ ج.م. دوميناش، و "تجديد المسرح" لجان بول سارتر، انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات في مجالات التمثيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والمتميزة التي اكتسبها كل من الإخراج والسينوغرافيا، وفعل التطور التكنولوجي لآليات العمل المسرحي»[١].

اتجاهات التجريب في المسرح الغربى :

لقد تعددت أنواع التجريب وأنماطه في الغرب، بهدف الوصول إلى تجارب مسرحية تتباين أهدافها وطرقها وفقا لطبيعة المبدع وقدراته الإبتكارية، ومراعاة للزمان والمكان اللذين يعيش فيهما.

---

(١) محمد شيحة : تراجع النص : مدخل إلى دراسة التجريب في الدرما الألمانية المعاصرة ـ مجلة فصول ـ المجلد : ١٤، العدد ١، ١٩٩٥، ص : ١٨٦.

وهكذا يقسم أندريه فينشتاين اتجاهات التجريب إلى ثلاث اتجاهات متباينة، يسعى كل اتجاه منها إلى تحقيق هدف من الأهداف التالية :

- إصلاح المسرح وتجديده على أساس أنه فن شعبي خاص.
- تجاوز حدود المسرح المعروفة والمتداولة بهدف تأسيس فرجة حقيقية شاملة.
- تأسيس مسرح يمتلك في الآن نفسه فعالية اجتماعية وأخرى سياسية(١).

ويلاحظ سعيد الناجي أن هذا التقسيم لا يعتمد على معيار منسجم أو موحد الشيء الذي أبعده عن الدقة. ذلك أن برتولد برشت مثلا كان يبحث عن تجديد المسرح وتغيير ثوابته في نفس اللحظة التي كان يبلور فيها مسرحا ذا مضمون اجتماعي وسياسي.

إضافة إلى أن ممارسته كانت تقترب من تحقيق عروض مسرحية شاملة دون تجاوز حدود المسرح وذلك باستثمار فن الكتابة والخط، وفن الموسيقى والغناء، وفن تصميم

---

(1) Veinstein A : Le théâtre expérimental - Ed. Rennaissance du livre, Paris, 1968, P : 13.

الرقص وفن السينوغرافيا واللعب المسرحي.

وحيث أن سعيد الناجي يبني تحليله لمفهوم التجريب على فرضية مفادها أنه اشتغال على الفضاء المسرحي، وتثوير له في أفق خلق علاقة جديدة بين صانع الفرجة المسرحية والجمهور، فإنه يقترح تقسيم الإتجاهات التجريبية منذ عشرينات هذا القرن إلى اتجاهين أساسيين اختلفت تصوراتهما للركح واقتراحاتهما لاستثماره دون أن يمنع هذا من اختلاف التجارب داخل الإتجاه الواحد مما يشير إلى غنى التجريب في المسرح الغربي وثرائه.

الإتجاه الأول : تغيير قوانين الخشبة.

الإتجاه الثانى : تفجير الخشبة الإيطالية[1].

أ- **يشكل الإتجاه الأول :** امتدادا لاقتراحات أبيا وكريغ اللذين بدلا جهودا متقاربة تشير إلى التعدد الذي بدأ يصيب التصورات المسرحية والإختلاف المثري للتجريب المسرحي ناهيك عن تسارع المحاولات التجريبية الرائدة في بداية هذا القرن.

---

(١) سعيد الناجي : التجريب في المسرح ـ التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي ـ مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص : ٣١-٣٠.

فقد كان أبيا معجبا بأوبرا فاغنر وموسيقاه إلى حد الهوس. ورغم رفضه لتصميم القاعة الإيطالية الثابت لم يستطع أن يقترح وضعية جديدة للمتفرج تحرره من المواجهة الثابتة للخشبة لأن المسرح الموسيقي يلزم بمثل تلك المواجهة. لكن هذا لم يمنع أبيا من إعلان تبرمه من العلبة الإيطالية، واعتبارها أساس الوهم الناشئ عند المتفرج بحقيقة ما يراه. من هذا الإعتبار حاول أبيا تثوير مبادئ تنظيم الفضاء المسرحي مستثمرا الإمكانيات التي أصبحت توفرها الإضاءة الكهربائية في بناء العرض المسرحي.

لم يكن ممكنا تحقيق هذه الإستراتيجية إلا بتجاوز التنافر الذي ساد آنذاك بين وسائل الإبداع المسرحي في العرض الواحد. تم ذلك عبر منح السلطة الأولى للمخرج في بناء العرض وإحداث التناغم بين وسائله، مع إتاحة حرية أكبر للممثل.

لقد فرضت هذه الرؤية الجديدة على أبيا أن يعوض كلمة ديكور Décor بكلمة تأثيت Plantation[١].

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ١٨-١٩.

لم تكن اقتراحات كوردن كريغ بعيدة عن تلك التي اقترحها آبيا، وإن كان كريغ يتميز بإسهاماته السينوغرافية الكثيرة للعروض المسرحية التي استقى منها مبادئه. فيما فضل آبيا العزلة وكتابة نصوص نظرية أكثر من الإسهام الفعلي في الإخراج المسرحي. ومما تميزت به تصميمات كريغ جنوحها الملحوظ نحو فراغ الفضاء المسرحي، ورفض امتلاء الخشبة بقطع الديكور وأجهزته. كان ذلك من أجل ابتكار بنية سينوغرافية متحركة تستفيد من أبعاد الركح، كما تستطيع أن تعكس بشكل مرئي انفعالات الشخصيات والمضمون النفسي للنص المسرحي. فالجهاز السينوغرافي عند كريغ دائم الحركة والتغير، يندمج في لعبة الإضاءة وجمالياتها. إلا أن تصوره للممثل يبقى هو المثير الأكبر للجدل لما تميز به من جرأة وعنف نراهما مبررين بالوضعية التي وصل إليها اللعب المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي(١).

تحت وطأة هذا التذمر من الأسلوب الغربي في اللعب،

---

(١) نفسه، ص : ٢٠-٢١.

والإعجاب بأسلوب الممثل الشرقي، نادى كريغ بتعويض الممثل بالدمية.

ينفتح هذا النداء على الرغبة الأكيدة في تثوير اللعب المسرحي، وتجديد أساليب الممثل وبلاغته الجسدية في تمثيل الأدوار والشخصيات.

إن تأدية هذه الأخيرة يجب أن تتم دون التفريط في الإعلان عن الهوية المسرحية للممثل، والكشف عن لعبة المراوحة المستمرة بينه وبين الشخصية. ولاستعارة الدمية للإشارة إلى الممثل المرغوب فيه دلالة عميقة في تحديد ملامحه عند كريغ.

لقد كان رواد تغيير قوانين الخشبة يضعون نصب أعينهم تغيير مواصفاتها وطرق ترتيبها دون الرغبة في تفجيرها. لهذا بلوروا جماليات جديدة تمنح السلطة الأولى للمخرج المسرحي، وتستفيد من الخبرات المتحصلة لإحداث الإنسجام بين مكونات العرض المسرحي. كما تروم إفراز علاقة جديدة بين الممثل والمتفرج دون الإخلال بثبات وضعية هذا الأخير، مع تثمين دور الأول في صنع الفرجة وتكثيف بلاغته الجسدية.

يمكن اعتبار بيسكاتور في مسرحه السياسي من الأوائل الذين أسسوا لهذا الإتجاه حيث تميزت عروضه المسرحية بمستواها التقني الكبير، وباعتمادها على الآلات الضخمة، إذ كان يعبر هذا عن رغبة أكيدة في الإستفادة من التقدم العلمي آنذاك. ونتيجة للإكثار من استعمال التقنيات اختار بيسكاتور الخشبة نصف الدائرية التي تستطيع تحمل ضخامة الديكور وثقل الآلات المحركة له.

ولكن أهم إنجاز لبيسكاتور يتمثل في توظيف التقنية السينمائية باعتبارها وثائق تربط المسرحية بواقع المرحلة التاريخية وحاضر المجتمع، حيث وضع شاشة في خلفية الخشبة تعرض عليها الصور السينمائية(١). إن الدراما في نظر بيسكاتور تفرض حضور عنصرين اثنين : العنصر الوثائقي والعنصر العاطفي.

لم يكن لهذه التغييرات الفضائية والتقنيات الجديدة أن تتحقق دون أن يوازيها مضمون جديد في المسرح ورؤية للمجتمع. إن مهمة المسرح الثوري في نظر بيسكاتور تتمثل في أن

---

(١) نفسه، ص : ٣١-٣٢.

ينطلق من الحقيقة، وأن يكثف الخلاف الإجتماعي ليحوله إلى عنصر اتهام، فيمهد بذلك للثورة والنظام الجديد.

وقد بدا واضحا ارتباط مسرح بيسكاتور بأسس الفلسفة الماركسية التي تقترح تصورا خاصا للمجتمع، قوامه الصراع الطبقي بين طبقة مسيطرة وأخرى محكومة، ولهذا كان بيسكاتور يعتمد على البروليتاريا الصاعدة في أوربا لضمان السند المالي لاستمرار مسرحه.

من هنا يتبين هاجس بيسكاتور في البحث عن شكل فني جديد، يتلاءم مع المضمون السياسي والطابع التعليمي، لتقويض المسرح البورجوازي التعبيري الذي كان يعتمد على الوسائل التكنولوجية التي تتطلب سيولة مادية ضخمة. وهو ما لم يكن في وسع المسرح السياسي تحمله.

فكان البحث عن تقنيات بديلة ومتواضعة ومؤثرة في الوقت ذاته على المتفرج، مما هيأ الظروف الموضوعية لابتكار الشكل المسرحي الملحمي الذي يعتبر إروين بيسكاتور مستلهمه الأول.

وقد مهد بيسكاتور لتجربة برتولد برشت الذي انبثقت عنه

فكرة المسرح الملحمي. إن تشكيل القالب المسرحي الملحمي في شكله المعروف لدينا، يعود لبرتولد برشت فهو الذي نظر له ونجح في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديدة وبديلة للموضوعات المألوفة التي سادت في المسرح البورجوازي الكلاسيكي «ذي الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون إيجابيا في العمل لتغيير الواقع الإجتماعي»[١].

ولبلوغ هذه الغاية وضع برشت قواعد جديدة لمسرحه الملحمي تستند إلى اقتراحات خاصة في صيغتها الملحمية، بإعطاء الأهمية الشديدة لفضاء الفرجة المسرحية بمكونيه السينوغرافي واللعبوي، مع انحصارها في حدود تراتب القاعة الإيطالية ومواصفاتها العامة. فالمستهدف الحقيقي في المسرح الملحمي هو الجمهور الذي يجب تحريره من سلبيته كي يستطيع امتلاك الجرأة على المناقشة والتفكير وتحصيل المعرفة. وهكذا، فإن حركية السينوغرافيا

---

(١) أمين العيوطي : ـ المسرح السياسي ـ مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد ١٤، العدد ٤، السنة ١٩٨٤، ص : ٨٦.

وبساطتها، وخفة الممثل الذي يترنح بين التقمص والتمثيل، وتعدد النصوص (الشفوية والمكتوبة، الشعرية والنثرية، اللغوية والموسيقية)، كل هذه الوسائل كانت تلتقي عند مبدإ التغريب[١].

والتغريب هو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الإجتماعية، والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به، لذلك، حرص برشت على إبقاء مسافة بين الممثل والجمهور تفاديا لاندماج هذا الأخير في الأول، وإبقاء مسافة بين الممثل والشخصية التي يمثلها حتى لا يقع توحد بينهما، «لأن المسرح مسرح وليس الحياة ذاتها»[٢] مما يعني أن وظيفة العرض الملحمي لا تنتهي عند حدود نهاية العرض. بل إن التأثير الحقيقي يبدأ مباشرة بعد العرض، على اعتبار أن فضاء العرض فضاء للذة والمتعة والتنفيس. وفي الجمع بين المتعة أثناء العرض من جهة وبين التساؤل والتأمل الفلسفي من جهة ثانية فيما بعد العرض، تكمن جمالية

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ٣٣.
(٢) أمين العيوطي : م. س، ص : ٨٧.

العملية المسرحية القائمة على مبدأين اثنين أساسيين بدونهما تنتفي خصوصية المسرح الملحمي : اللذة والتعليم. وفي سبيل بلوغ هاتين الغايتين، تجاوز برشت المكونات السينوغرافية للفضاء المسرحي، واستعاض عنها بالبساطة في قطع الديكور القادرة «على خلق تأثيرات تحافظ على انفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث»(١).

ويشكل الممثل في هذه العملية العنصر الفاعل، ويلعب فيه الدور الأساسي باعتباره صانع الفرجة.

إن الشعرية الملحمية ليست فكرية تعليمية فحسب، بل إنها تتجاوز ذلك إلى ما هو جمالي إمتاعي. فإذا كان هذا المسرح لا يبرئ نفسه من الإيديولوجيا ـ وهو الملتزم بقضايا الإنسان وهمومه الاجتماعية ـ فإن توظيفه للواقعة التاريخية وللأسطورة ليس سوى تقنية للكشف عن القوة المحركة للظواهر، ومدى إمكانية السيطرة عليها والتحكم فيها في محاولة لإيجاد حلول للمشاكل الإجتماعية، والعوائق الواقعية الحياتية التي تشكل هما للإنسان.

---

(١) نفسه، ص : ٨٦.

بهذا المعنى، فالمسرح الملحمي يوظف التقنيات للتنفيس، ولبلوغ درجة معينة من المتعة الفنية، كما أنه يوظف المضامين الفكرية والتاريخية لتحقيق متعة فكرية تتمثل في تربية الفكر على التأمل واكتساب نظرة نقدية للواقع المعيش.

ب- الإتجاه الثانى : تفجير الخشبة الإيطالية :

كان رواده يبحثون عن تفجير فضاء القاعة الإيطالية الذي سيطر على البناية المسرحية عدة قرون، خاصة منذ القرن السابع عشر. حيث أصبحت الصيغة الأكثر اكتمالا هي تقسيم الحيز الداخلي للبناية إلى قاعة وخشبة تتواجهان، ويستكين فيها المتفرج إلى مقاعده ثابتا غير متحرك وقد كان التجريب في محاولات هؤلاء الرواد أكثر حدة وعنفا يتميز برفض مطلق للقواعد التقليدية للمسرح، سواء تعلق الأمر بتنظيم السينوغرافيا، أو بأساليب اللعب المسرحي أو بالعلاقة بين الجمهور والفرجة المسرحية.

فالمسرح في نظرهم فقد تلك الجدوى التي كانت تحركه وتضمن له حيويته ونشاطه باعتباره فنا مرتبطا بالحس الجماعي من جهة، وبأعماق الروح الإنسانية المتقلبة من

جهة أخرى. كما أصبح نسخا مكرورة مبتذلة تثبت الأقنعة بدل إسقاطها، وتخفي التناقضات الإنسانية العميقة بدل تفجيرها.

ولعله لهذا السبب تميزت تجارب هذا الإتجاه بعودة محمومة إلى المقدس والطقوس باحثة عن ذلك الجوهر الإنساني المفقود الذي ضاع في حمأة الحياة اليومية المبتذلة. كما تميزت بالرغبة الجامحة في أن تمنح للممثل وللمتفرج، وللإنسان عموما، وسائل تحرره من قيود الحياة المادية، وترقى به إلى مدارات اللذة والنقاء والصفاء. ولكن هذا لا يعني أن تجارب هذا الإتجاه كانت متجانسة من حيث المبادئ والأهداف تجانسا تاما، إذ بينها اختلافات جوهرية بينة كما هو الحال مع تجارب الإتجاه الأول ورغم ذلك فهي تلتقي عند البحث المهووس عن تحرير المسرح بكل مكوناته المادية والبشرية من ضوابط القاعة الإيطالية المتكلسة[١].

يمكن اعتبار ماكس رينهاردت في ألمانيا من الأوائل الذين مهدوا لهذا الإتجاه، ورسموا خطواته الأولى.

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ٣٩-٤٠.

كان يتجه في إخراجه المسرحي إلى تحقيق عروض ضخمة تتجاوز حدود الخشبة الإيطالية وتوظف فنونا متعددة من رقص، وغناء، وتشخيص، وموسيقى ... تحت تأثير فكرة فاغنر حول العمل الفني الشامل.

إن ما ميز عروضه هو ذلك الإتقان الكبير في الإخراج المسرحي الذي يعتمد على تحريك جموع الممثلين في فضاء مسرحي آخر غير فضاء القاعة الإيطالية. وقد ظهر هذا الإتقان مثلا في إخراجه لمسرحية أوديب لسوفوكليس سنة ١٩١٠ في سيرك برلين، مستفيدا من الإمكانيات الفضائية الجديدة التي يتيحها له من أجل بناء ديكور ضخم يرفع الإستثمار المبدع للإضاءة من جماله وانسيابه. وقد تحرر بهذا، من مواضعات الخشبة الإيطالية وما تخلفه بين الجمهور والممثلين من مسافة. وسيستمر رينهاردت، بعد الحرب العالمية الأولى، في ارتباطه بفضاء السيرك، حيث سيحول سيرك برلين سنة ١٩١٩ إلى مسرح ضخم يستقبل ثلاثة آلاف متفرج يحتلون ثلاثة أرباع الحيز الدائري المخصص لهم فيما سيخصص الربع الأخير منه والحلبة الداخلية لاحتضان العرض المسرحي.

فلجوء رينهاردت إلى السيرك قد أغنى التجارب اللاحقة عليه، ليس فقط من حيث استثمار فضائه لإقامة العروض، ولكن بأساليب فناني السيرك ومهرجيه وطرق صنع الفرجة فيه، وهو ما كان ينبئ بعودة الإرتجال ويمهد له، ويشير في الآن نفسه إلى انفتاح المسرح على فنون الفرجة الأخرى لاستثمار أساليبها بحثا عن جمالية متجددة دوما. ويمكن اعتبار هدم القاعة الإيطالية أهم إنجاز لرينهاردت، سيعمقه فيما بعد أرطو في فرنسا وغروتوفسكي في بولونيا[١].

أعلن أرطو عن قطيعة حادة مع المسرح الكلاسيكي الذي انزاحت أسسه وقواعده عن البحث العميق عن الجوهر الحقيقي للمسرح، والذي يجب بعثه وتحقيقه من جديد من خلال إحداث مجموعة من التغييرات الجذرية في علاقته بالمتلقي، وبمكونات هذا المسرح الفنية ووسائله التقنية.

لقد كان أرطو يندد بالمسرح الذي تخنقه الجدية والتحليل النفسي والواقعية والمنطق، ويدعو إلى إعادة الحرية المطلقة للمسرح، وهي تلك الحرية التي نجدها في

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤١-٤٢.

الموسيقى والشعر والرسم، والتي حرم منها المسرح بشكل غريب ولأحقاب طويلة من الزمن، يقول جيمس روز إيفانز : «كان أرطو يعلن عن تمرده على لون من ألوان الأداء البلاغي المنمق الذي كان سائدا آنذاك في الكوميدي فرانسيز، وكان يهاجم المسرح الفرنسي الذي كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف، وبدلا من شعر اللغة اقترح أرطو المساحة أو المكان مستخدما وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأشكال البدائية والأضواء»(١).

ومن هنا يتبين أن المسرح ـ في نظر أرطو ـ لم يعد يقتصر فقط على الألفاظ، لأن ماهيته الحقيقية والفعلية تكمن داخل العرض وبواسطته. لذلك، نجده يقول : «لقد كشف لنا مسرح بالي عن تصور لمسرح حسي غير لفظي، حيث يكون المسرح متضمنا داخل كل شيء يمكن أن يحدث على الخشبة، مستقلا عن النص المكتوب، في حين أن المسرح كما نعرفه نحن في الغرب قد أعلن ولاءه الكامل للنص

---

(١) جيمس روز إيفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص : ٤١.

المكتوب، ولم يعد يجد نفسه إلا داخل حدوده. في هذا المسرح الغربي، الكلمة هي كل شيء. وليست هناك إمكانية للتعبير بدونها، لقد أصبح مسرحنا فرعا من فروع الأدب مغلولا إلى فكرة تأدية النص المكتوب»[١].

إن وظيفة المسرح إذن ليست وظيفة تعبيرية، ولكنها قدرة إبداعية سحرية، تتعامل مع اللغات المسرحية باعتبارها نسقا من العناصر والمكونات التي تحيل على الواقع اللاواقعي، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن أرطو قد استخدم مفهوم الظاهرة المسرحية، للتدليل والإحالة على قيم متناقضة، أي على ما يرفضه ويدعو إليه في الآن ذاته، فتقويض المسرح وخلق مسرح جديد يشكل عملية واحدة هي إحياء هذا المسرح وإعادة القوة التي فقدها إليه، ولا يعني هذا نوعا من الإضطراب في فكر أرطو بقدر ما يؤشر على دقته وفعاليته وديناميكيته.

لقد وضع أرطو الكتابة الركحية في المقام الأول داخل الظاهرة المسرحية، مادام المخرج ـ في نظره ـ هو ذلك

---

(١) نفسه، ص : ٤٥.

الفنان المبدع الذي ينظم الفضاء، ويبتكر اللغة غير الملفوظة المشحونة بالرموز والدلالات، ويخلق نوعا من الإنسجام بين عناصر العرض وآلياته، من موسيقى ورقص وفن تشكيلي وأصوات وإيماءات وحركات جسدية وإضاءة وديكور وما يستلزمه من هندسة معمارية، ويكشف عن أبعادها ومستوياتها الشعرية وطاقاتها الإبداعية، ولهذا عمد أرطو إلى تحطيم أسس القاعة الإيطالية وإلى تفجير فضاءاتها، مؤكدا على أن العرض المسرحي ينبغي أن يؤسس لغته الخاصة، أي لغة الجسد وما تحبل به من أنساق بلاغية وإحالات إشارية ورمزية، لأن هذه اللغة لا تقل أهمية عن اللغة المحكية في الكشف عن الأفكار والتعبير عن العواطف[١].

يقول أرطو : «إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل المشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن من

---

(١) عبد اللطيف غياط : أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، م. س، ص : ١٢٤-١٢٥.

قال إن المسرح وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر»[١].

ولا يخفى ما في هذا القول من ضرورة التركيز على توظيف لغة مسرحية حسية ومجسدة في الركح، تتوسل بكل تقنيات الفضاء ووسائله وأدواته المرئية، ولا يعني هذا إقصاء الكلمة بشكل كلي ومطلق من العرض المسرحي، ولكن إعطاؤها أهمية أقل لفسح المجال بعد ذلك للجسد، باعتباره محور الفرجة المسرحية سواء على مستوى صناعتها أو تلقيها، يقول سعيد الناجي : «إن جمالية القسوة تتثمن الجسد في حد ذاته، الجسد المنخرط في فعل الحياة دون تمييز بين الممثل والمتفرج، فالأول في نظر أرطو عنصر مهم للغاية، لأن عليه يتوقف نجاح العرض، وسلبي لأن أي مبادرة شخصية منه مرفوضة بشدة، أما الثاني (المتفرج) فعبر جسده نستطيع أن ندخل الميتافيزيقيا إلى فكره، ومن

---

(١) جيمس روز إيفانز : م.س، ص : ٤١.

ثمة يحتل الجسد رغباته وشهواته وتقلصاته، في كائنه وممكنه، المكانة الأولى في المسرح»[1]، فالممثل إذن عنصر من العناصر الأساسية في العمل المسرحي، لأنه محرك العرض ومحور الأحداث، ومن ثمة يجب عليه أن يتحكم في صوته وأنفاسه وحركاته وسكناته، وأن لا ينساق وراء الصدفة والإرتجال، إن الممثل على الرغم من ضرورة التعامل معه على أساس أنه علامة مسرحية محايدة، قد سمح له أرطو بأن يحل محل الشخصية، شريطة أن لا يتحول إلى مجرد آلة كسول في يد المخرج الشيء الذي يتطلب منه نوعا من الوعي والمعرفة التي تسمح له بالسيطرة على جسده، حتى يتمكن من موقعة أدائه التمثيلي عند نقطة التقاء العواطف والعضلات الجسمية[2].

إن هذا التحديد التجريبي الجديد لماهية الممثل، كان وراء خضوع مسرح القسوة لمجموعة من التحولات النوعية والتغيرات العميقة في الفضاء المسرحي، تمثلت بشكل

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤٦.
(٢) سامية أسعد : الشخصية المسرحية ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد ١٨، العدد ٤، ١٩٨٨، ص : ١٢٣.

أساسي في هدم نسقية ونظام القاعة الإيطالية حيث أصبح على المخرج أن يختار «مكانا مسرحيا موصدا حيث تبطل كل الحواجز بين الممثلين والجمهور، ويحصل اتصال مباشر بين الفئتين، ويوجد المشاهد وسط اللعبة والعرض ويغرق في تشابك الأضواء والأصوات والحركات المسرحية من حوله، ويتحول المسرح إلى حفل ديني، إلى عيد جماعي يشترك فيه الجميع ممثلين ومشاهدين»(١).

ويعني هذا أن الكتابة الركحية عند أرطو كانت تستهدف بالأساس الوصول إلى عقل المتلقي عبر جسده، وذلك من خلال توظيف مجموعة من التقنيات الفضائية التي أصبحت تخضع لتصورات ورؤى تجريبية جديدة، فالموسيقى ينبغي أن تراعي ضرورة التأثير المباشر والعميق على الإحساس، والإضاءة يجب أن توزع بالذبذبات والتموجات لتحيل على بعض الحالات الملموسة أو المجردة، كالبرودة والحرارة والسرور والغضب، أما الأكسسوارات فوظيفتها هي التأكيد على الجوانب المادية للصور المسرحية والتعابير المشهدية،

---

(١) أحمد ديب شعبو : مسرح القساوة عند أرطو : ـ لغة الجسد والتعبير الحركي والمكاني ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٠، ١٩٨٦، ص : ١٣١.

حتى تتمكن من تحقيق التأثير الحسي على المتفرج، والملابس عليها أن تحافظ على طابعها الطقوسي الذي يكسبها جمالية خاصة، في حين يجب أن تندمج التموجات الصوتية في العرض المسرحي، لتشكل داخله مكونا ماديا تتأسس عليه الفرجة المسرحية، ويؤثر بشكل مباشر على المتلقي لخلق الإحساس بالصدمة القاسية التي لا تحتمل.

إن هذه العناصر والمكونات تتداخل في العرض المسرحي لتشكل نوعا من الإنسجام داخل فضاء سينوغرافي، يقوم على مبدإ الفراغ ويتأثث بأدوات بسيطة تمنح الديكور خاصية الإيحاء لا التعيين، ويصدم المتلقي ولا يجعله يبحث عن إحالة مرجعية له(١).

نستنتج مما تقدم، أن أرطو كان يدعو إلى تأسيس كتابة تجريبية جديدة للركح، يقوم فيها المسرح على لغة الجسد والإشارات، وعلى كل الوسائل التعبيرية المادية التي تستهدف حواس المتلقي وتستجيب لحاجاته النفسية المباشرة في الآن ذاته، لأن هذه الكتابة هي التي ستمكن

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤٧-٤٨.

المسرح من العودة إلى صفائه الأصلي، وإلى نشاطه الحقيقي الذي يرتبط بحياة الإنسان، سواء كان صانعا للفرجة المسرحية أو متلقيا لها. ولعل هذه المظاهر التجريبية على مستوى الكتابة هي التي وضعت المسرح المعاصر أمام رؤية فكرية أساسا، تمثلت في نهاية سلطة المؤلف وإبراز قيمة العرض المسرحي وأجهزته وأدواته التنظيمية، فلا غرابة إذن إذا وجدنا العديد من تجارب اتجاهات المسرح المعاصر تعترف بتبنيها لمبادئ وتصورات أرطو، كتجربة المسرح الحي وتجربة مسرح الشمس، ولا يعني هذا أن التجارب الغربية قد تمثلت تلك المبادئ والتصورات بشكل حرفي، يجعل منها نسخا متناظرة ومتماثلة لمسرح القسوة، ولكن ينبغي التأكيد على أن لكل تجربة من التجارب المسرحية المعاصرة سماتها وخصوصياتها الفنية والإبداعية التي تميزها، وتجعلها تختلف كل الإختلاف عن مسرح أرطو.

نخلص إلى القول أن التجريب في المسرح الغربي كان يستهدف في العمق الإنفتاح على حداثة مسرحية تخالف النماذج السابقة. حداثة تستقي ملامحها من التطور التاريخي

للفن المسرحي من جهة، ومن جماليات أخرى مختلفة عن الجمالية الغربية أشد الإختلاف وهي وإن استندت إلى حداثة مجتمعية واضحة كانت تختلف معها في أفق تصحيح مساراتها ومسالكها. كما أنها حداثة أكدت اختلاف المسرح وخصوصيته، وأرست الأسس النظرية والجمالية للإختلاف كقيمة مهيمنة تستطيع أن تؤطر السلوك اليومي للإنسان، وتوجه أشكال إبداعه وإنتاجه الفنية. إن هذا التحديد لعلاقة التجريب بالحداثة في المسرح الغربي سيفيدنا في مقاربة التجريب في المسرح العربي بإنجازاته وتعثراته من خلال المقارنة بينهما، وتفحص أشكال تعالقهما.

المبحث الثانى : التجريب في المسرح العربى

إذا كانت التجارب المسرحية الغربية قد تمثلت التجريب، باعتباره ذلك الفعل الذي يمكن من العثور على أدوات ووسائل لم تستخدم من قبل في الظاهرة المسرحية، ومن ابتكار عوالم جديدة من القيم الجمالية والإبداعية سواء بالكلمة أو بالشكل أو بالحركة أو بالتلقي، أو بغيرها من العناصر والمكونات المسرحية التي يعمل التجريب على تظافرها وإعادة بنائها لإخراجها في تراكيب جديدة، فكيف فهم التجريب في المسرح العربي ؟ وإلى أي حد يمكن القول إن هناك حركة تجريبية في المسرح العربي، تخضع للشروط الفكرية والفنية والعلمية لفعل التجريب ؟ وإذا كانت هناك تجارب مسرحية عربية حقيقية، فما هي أسسها ومنطلقاتها النظرية والفكرية والإبداعية والثقافية ؟.

يقول الدكتور محمد الكغاط : «إذا كان التجريب في المسرح الغربي الحديث قد انطلق من اتجاهات وتيارات مسرحية معروفة، ومن ركامات مسرحية تراثية راسخة، مستفيدا من

بعض مراحله الفنية والتاريخية من أشكال مسرحية شرقية أو إفريقية (برشت، بروك ...)، فإن فعل التجريب في المسرح العربي قد ارتبط أساسا بالبحث عن قالب مسرحي متميز، وبالبحث عن شكل فني يعبر عن الهوية العربية بكل أبعادها الفكرية الثقافية والسياسية، خصوصا وأن الإنسان العربي قد وجد نفسه في نهاية القرن التاسع عشر وجها لوجه أمام الإبداع المسرحي مع المد الإستعماري، الذي اجتاح العالم العربي، فوجد نفسه مضطرا لممارسة هذا الفن تحت ضغوط خاصة أبرزها عامل الذات».[١]

فالذات العربية يجب أن يكون لها مسرحها مثلها في ذلك مثل باقي الشعوب والأمم، دون اللجوء إلى التفكير أو البحث عن الأسباب التي نجم عنها غياب هذا الفن في الحضارة العربية القديمة.

ومع ذلك يمكن القول إن الإرهاصات الأولى التي عرفها المسرح العربي كانت إرهاصات غربية محضة، تمثلت في

---

(١) محمد الكغاط : التجريب ونصوص المسرح ـ مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب ـ العدد ٣، ١٩٨٩، ص : ٢٢.

محاولة اقتفاء خطوات المسرح الأوربي على المستويين الفني والتقني.

وهكذا وجد مارون النقاش، وهو يقدم مسرحية «البخيل» عام ١٨٤٨ أنه لا يملك نموذجا أو مثالا يقتفي أثره، فكان أن اضطر إلى الإعداد والإقتباس، اقتبس مسرحية الفرنسي موليير الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه، دون أن يغفل الرجل عن ضرورة تكييف المسرحية مع المكان والزمان الذي يعيش فيه، ولعل العبارة التي قدم بها عرضه المسرحي لحشد من متفرجي تلك الأيام : «ذهب إفرنجي مسبوك سبكا عربيا»(١) تشي بموقف من الكتابة المسرحية الأوربية، وهي تلبس لباسا عربيا، وتومئ إلى ضرورة ملاءمة ما ينقل، بل وتكييفه مع الظروف والشروط المحلية كي لا يبدو نتوءا عارضا وغريبا.

أما أحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي جاء بعد النقاش، فقد وضع يده على أمرين هامين يشكلان فهما متقدما للفن

(١) النقاش، أورده محمد مسكين : المسرح العربي الحديث مجلة الوحدة، العددان ٩٥-٩٤، المجلس القومي للثقافة العربية،الرباط، يوليوز، ١٩٩٢، ص : ١١.

ولطبيعة المجتمع الذي يتحرك على أرضيته هذا الفن الجديد.

لقد أدرك القباني أولًا : أن في التراث العربي القصصي والسير الشعبية، مصدرا لا ينضب للحكايات، وأن العرض المسرحي لابد وأن ينهض على قصة، وأن القصص والحكايات تشد المتفرج.

وأدرك ثانيًا : أن الغناء والموسيقى والتطريب فيه من الحيوية ما يكفل للفنان الوصول إلى أكبر عدد من المتفرجين. لم يكن القباني - إذا - معنيا بكتابة مسرحية متقنة، وإنما كان يريد عرضا مسرحيا الكتابة فيه (القصة) ليست هدفا، أو غاية بل وسيلة لتقديم مشهد غنائي راقص، ولهذا ارتبط إسم القباني بتجارب المسرح الغنائي العربي الرائدة. ولعل زكي طليمات وهو يشير إلى «ضعف البناء الدرامي»[١] لدى هذا الرائد، قياسا إلى النقاش، لم يستطع تمييز تجربة القباني وفرادتها.

وإذا انتقلنا إلى يعقوب صنوع، فإننا نجد أنه أمسك بتقنية

---

(١) علي الراعي : المسرح في الوطن العربي - سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠، ص : ٥٦.

الكتابة المسرحية الأوربية من حيث البناء الدرامي، وأضاف إليها ما يمكن أن ندعوه محتوى شعبيا محليا. لعله كان الأكثر خبرة وثقافة مسرحية، والأكثر اطلاعا على الكتابة المسرحية الأوربية.

غير أن المسرح العربي سيعرف فيما بعد تحولات نوعية، أمام تلك المتغيرات المجتمعية والهزات السياسية، التي تولدت عنها اتجاهات وتيارات ثقافية متعددة ومتباينة، كان لها تأثيرها الكبير في الفن المسرحي، الذي بدأ يشعر بدوره بضرورة مسايرة الواقع العربي الراهن، وما يتطلع إليه من تغيير وتقدم على جميع الأصعدة والمستويات، لهذا بدأ المسرح العربي يسائل نفسه ويبحث في الآن ذاته عن صيغة تميزه عن غيره من المسارح العالمية، وتكسبه شكلا له خصوصيته الفنية والثقافية.

انطلاقا من هذا الهاجس الفني والثقافي «عرف العالم العربي مجموعة من التجارب التي كانت تدعو إلى تأصيل الظاهرة المسرحية العربية، وربطها بالواقع العربي الذي ساهمت في تشكيله ثقافات متعددة، تعتبر الثقافة العربية الإسلامية أبرزها، نظرا لما تحبل به هذه الثقافة من معطيات فنية

وإنسانية غنية وعميقة، ومن هنا يتبين أن الرغبة الملحة في إرساء أسس للمسرح العربي عن طريق التأصيل، كانت وراء فعل التجريب المسرحي العربي، الذي أفرز أعمالا مسرحية تجريبية، سواء في مشرق العالم العربي أو مغربه، وقد صاحبت هذه الأعمال دراسات وبيانات وأوراق تنظيرية، تستهدف التعريف بها وبما ينبغي أن يترتب عنها من قضايا فنية وإشكالات فكرية وثقافية»(١).

يتضح من هذا، أن اهتمام المسرحيين العرب بالتجريب قد تولد منذ وقت مبكر، أي منذ دخول الفن المسرحي إلى العالم العربي، وهذا ما يفسر بحثهم الدائم عن صيغ مسرحية خاصة، تنسجم وطبيعة الموروث الفكري والثقافي والحضاري العربي.

إن مسألة التجريب في المسرح العربي، «تعتبر من المسائل الإشكالية التي تطرح بمقتضاها مجموعة من القضايا الإبداعية / الجمالية والفكرية / الإيديولوجية، هذا فضلا عن القضايا المتعلقة بالجمهور وبالنقد وبالقراءة، وما يتولد

---

(١) عبد اللطيف غياط : م. س، ص : ١٥٧-١٥٨.

عنها من تصورات تعكس مظاهر الصراع والتوتر بين طبيعة الفن المسرحي - المولود حديثا في الثقافة العربية - وتلك التراكمات التي يعرفها هذا الفن في التجارب العالمية خصوصا الغربية، بمعنى، هل يعتبر هذا المسرح مجرد ترجمة أو تقليد أو محاكاة للمسرح الغربي، أم هو مسرح يتسم بالتجديد والإبداع والتحرر ؟»(١).

وإذا كان المسرح العربي «نتاجًا للتاريخ وللوسط الإجتماعي العربي، بكل تناقضاته وتفاعلاته مع الذات العربية ومع الآخر / الغرب، فإنه في الآن ذاته وليد لتلك المواقع والصراعات الإيديولوجية، التي عرفها إبان نهضة المجتمعات العربية وبحثها عن السبل بضمان تقدمها وازدهارها، وهذا ما جعل المسرح العربي.

١- لا يستطيع التكيف مع الحقائق المحلية، وهو يستورد الأشكال المسرحية الغربية المقبولة في بعض البلدان العربية، أو المرفوضة أو الممنوعة في بعض البلدان الأخرى.

---

(١) خليل أحمد خليل : مسرح المجتمع، مجلة الفكر العربي، العدد ٦٩، سبتمبر ١٩٩٢، ص : ٦.

٢- يعجز في بعض تجاربه عن إعادة التشكيل والتجدد في هذه الأشكال، وحتى إذا كان هناك بعض التجدد الشكلي، فإنه لا يعدو أن يكون شعارات تضليلية للإستهلاك، كالقول إن الشكل المسرحي الغربي يمكنه أن يحمي مسرحنا العربي من كل انخفاض كمي ونوعي»[١].

إن هذه الوضعية جعلت المسرح العربي يواجه مسألة لا تخلو من أهمية، وهي قضية العلاقة المتصالحة أو المضادة بين الإنسان العربي وبين الآخر. الشيء الذي دفع المسرحيين العرب إلى البحث عن إجابة لهذه المسألة داخل الجذور الثقافية التراثية، ومحاولة إعادة بنائها بشكل ينسجم والمعطيات الحضارية المعاصرة، وذلك من خلال تبني موقف من الموقفين التاليين : الدعوة إلى دمج المسرح في الأشكال المسرحية العالمية في إطار توظيف ومعالجة التراث، أو الإلحاح على تقديم التراث كما هو، انطلاقا من مبدإ القطيعة مع الغرب لتحقيق نوع من الفرادة والتميز للظاهرة

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان : خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي، مكناس، ١٩٩٧، ص : ١٨.

المسرحية العربية[١]، على أساس أن التحرر عن الغرب لخلق الخصوصية داخل هذه الظاهرة، لا يعد انغلاقا عن الذات أو انفصالا عن التجارب العالمية التي أكدت جدارتها ومصداقيتها، بقدر ما يعتبر تصورا يقوم على إعطاء هذه الخصوصية بعدها الكوني والإنساني، الذي يحقق لها نوعا من الحركية والإستمرارية. لذلك، يمكن القول إن المسرحيين العرب لن يتحرروا من «النظرة المزدوجة إلى المسرح باعتباره شكلا ثقافيا استعماريا وفنا إنسانيا راقيا يعبر عن نضج فني، وبقدر ما ستلبي الفرجة المسرحية الحاجة الفنية للذات العربية، فإنها ستبقى فرجة تختص بالآخر وتدل عليه، طور أشكالها واتجاهاتها التي تنسجم مع خصوصياته الإجتماعية والسياسية والفنية كذلك، إنها خصوصيات تختلف بالضرورة مع خصوصيات الإنسان العربي التي على المسرح العربي، هذا المولود الجديد، أن يستجيب لها»[٢].

ومن هنا يتبين أن العلاقة بين الممارسة التجريبية في المسرح العربي، والممارسة التجريبية في المسرح الغربي

---

(١) نفسه، ص : ١١.
(٢) سعيد الناجي : م. س، ص : ٨٧-٨٨.

يحكمها نوع من التوتر القائم على مقولتي التناقض والتجاذب، ففي الوقت الذي يعلن فيه المسرحيون العرب ضرورة الإنفصال عن المسرح الغربي وقطع كل العلاقات مع أشكاله واتجاهاته، نجدهم في الآن ذاته يعمدون إلى توظيف آلياته وتقنياته وتصوراته في مشاريعهم ومقترحاتهم التجريبية، وبذلك يكون الغرب قد وضعنا في طقسيته، وفي «إيقاعه الزمني، ليضعنا بعد ذلك أمام إشكالية ذاتنا عندما قدم لنا إشكالات، وقدم حلولا تحتوي على المفاهيم التي يجب تبنيها من طرف المسرحيين العرب للإجابة عن الأسئلة المطروحة، فكانت قراءة هذه الطقسية، وكانت مقاربة هذا الإيقاع الزمني الهارب من الزمن العربي، خاضعة عند بعض المسرحيين إلى التباسات كانوا فيها يريدون توفير الذاتية الضرورية لتحقيق قراءة موضوعية لهذه العلاقة اللامتكافئة مع الغرب»[١].

وذلك من خلال البحث المستمر والدائم لإيجاد الطرق والوسائل التي تمكن المسرحيين العرب من السيطرة على

(١) عبد الرحمن بن زيدان : م. س، ص : ١٣.

حركية الحوار مع الغرب انطلاقا من قناعة تؤكد أن هذا الحوار لا يمكن رفضه، لأن عملية رفضه تجعل المسرح العربي يعيش نوعا من العزلة التي ستؤدي به إلى التوقف عن العطاء وعن المشاركة في الثقافة الإنسانية، وانطلاقا من تصور يؤمن بأن عملية التجاوز لا تتم إلا برفض الكينونة الزائفة للمسرح العربي الغارق في الأشكال الغربية المستوردة، والعجز عن التمييز بين ما هو إنساني وما هو منغلق على نفسه، على أساس أن ذلك لن يتم إلا بجعل الظاهرة المسرحية العربية تعكس ثقافتها، وتحكم تجاربها بالنقض المزدوج الذي يعمد إلى نقد الذات من جهة، وإلى نقد الآخر من جهة ثانية(١). ومن هنا، كانت إشكالية الهوية في المسرح العربي وعلاقتها بالإتجاهات والتيارات العالمية محكومة بهاجس يتمثل في الدفاع عن هذه الهوية، والمحافظة على الذات القومية، وكذلك التفكير في تكييف المعطيات المسرحية الغربية مع هذه الذات : الشيء الذي جعل التجريب في المسرح العربي «يفرز خطابات تتماهى

---

(١) نفسه، ص : ١٨.

مع نظريات المسرح الغربي صياغة ورؤية، لترويج القول القائل بالتفاعل الإيجابي مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية، وبالمقابل هناك خطابات من نوع آخر، تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في كتابة تخول للتجريب إمكانية صياغة نظرية جمالية وفنية تقدم رؤيتها وفق تحول وديناميات المسرح العربي وإضافاته النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح العالمي»[١].

التأصيل المسرحى والتجريب في المسرح العربى :

أ- توفيق الحكيم :

لقد انتبه المسرحي العربي الرائد توفيق الحكيم إلى ما يمثله الشكل الغربي من عراقيل في سبيل ابتكار تجريبي لقالب مسرحي ذي خصوصية محلية، يستمد مقوماته من الظواهر الإحتفالية بعدما تبينت بجلاء الحقائق الآتية :

١- أن اعتماد الشكل المسرحي الغربي كقالب للمضامين التراثية العربية لم يحقق مسعى الدراميين العرب في التأسيس لمسرح عربي أصيل.

---

(١) نفسه، ص : ٤٥.

٢- أن الحداثة المسرحية تجاوزت ما هو ثابت والذي يتجلى في القالب الأوربي، وأكدت بطلان القاعدة القائلة بأن المسرح إما أن يكون أوربيا أو لا يكون.

٣- اكتشاف خصوبة الأشكال الإحتفالية الشعبية وقابليتها للتوظيف الدرامي الذي يتمثل في الإرتجال الذي ساد في «ممارسات فرجوية شعبية كما هو الشأن عند المخايل المصري، وفي حلقات التمثيل الفوري الشوارعي كالفصل المضحك الذي كان يقدم في القاهرة في أواخر القرن الماضي»(١). وهي تقنية عرفتها الظواهر المصرية العربية قبل أن يكتشفها المسرح الغربي.

٤- كون الفرجة الشعبية الإحتفالية أقدر بتقنياتها البسيطة على تحطيم عنصر الإيهام عن طريق المشاركة الفعلية.

غير أن هذا المشروع الفني الثقافي الذي يدعو إلى ضرورة التحرر من أسار الفضاء المسرحي الإيطالي انحصر في نطاق التنظير، ولم يقو على أن يتبلور في ممارسة عملية

---

(١) الدكتور حسن المنيعي : ـ هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته ـ منشورات السفير مكناس، ط. ١، ١٩٩٠، ص : ١٧.

سواء على مستوى النص الدرامي أو العرض المسرحي وقد تجسدت حالة المسرح العربي في إبداعات توفيق الحكيم الذي جمع بين «الريبرتوار العالمي والقالب الأصيل في محاولة لدرء الشكل الإيطالي للمسرح»[١]، حيث اقترح استحداث قالب مسرحي عربي من خامات درامية تراثية، تتلاءم مع المقومات العامة للفضاء المسرحي الأوربي.

ومعلوم أن القالب الذي استوحاه توفيق الحكيم من التراث الشعبي المصري كان للأداء المسرحي ولم يكن صالحا للتأليف الدرامي على منواله. ولا نكاد نعثر على مسرحية من مسرحياته العديدة كتبت وفق مقتضيات قالبه الشعبي. بل نـراه «يلجأ إلى التجريب في بعض مسرحياته العالمية الشهيرة وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر ـ كما قال ـ على استيعاب آثار الأعلام من إسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيكوف حتى بيراند للوودورنيمات»[٢].

كما أن توفيق الحكيم عجز أن يصب مسرحيات عالمية في

---

(١) نفسه، ص : ١٥.
(٢) إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة فصول المصرية، المجلد ٢، العدد ٣، ١٩٨٢، ص : ٦٢.

قالبه المسرحي، مما يؤكد على عدم صلاحيته ليرقى إلى مستوى البديل للقالب الأوربي. ولعل ما يثبت ذلك، قوله : «بأن القالب العالمي السائد هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض من مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة»[١].

إن القالب الذي يقترحه توفيق الحكيم لا يعكس موقفا فكريا متحررا من هيمنة الثقافة الغربية، بقدر ما يقر برؤية استلابية ترى في الشكل الغربي النموذج الأمثل. ومن ثمة، فالقول بأن توفيق الحكيم مارس التجريب بالمفهوم الذي ساد في مسرح الطليعة ومسرح العبث لا يستند إلى أساس، لأنه لم يأت بجديد.

بل إن اقتراح القالب كان إيذانا ـ بشكل غير مباشر ـ بالقبول العلني بالتبعية للثقافة الغربية، وهو القائل : «على أنه بعد ذلك، رأيت أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا

---

(١) نفسه، ص : ٧٢.

القالب الإنصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتصورات، بل على النقيض من ذلك، فإني إلى جانب ذلك أنادي بالإحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته»(١).

من هذا المنطلق، فإنه من غير الممكن تصنيف مسرح توفيق الحكيم تصنيفا حداثيا للإعتبارات التالية :

أ- «أن القالب المقترح غير عملي، حتى عند ممارسي الثقافة التبعية، ومن بينهم توفيق الحكيم الذي لم يصب هو فيه أي مضمون أو فكر عربي.

ب- أنه لا يصلح للتطبيق في ثقافة الدائرة المهيمنة لأنه نكوص من الحضارة التي وصل إليها المجتمع الصناعي الغربي، إلى نوع من البدائية.

ج- أن صاحب القالب المقترح لم يطرحه على الساحة العربية كبديل يحل محل القالب أو القوالب المستوردة، بل

---

(١) نفسه، ص : ٧٣.

يقدمه بتردد شديد واستيحاء ليوافق تدفق صراعات القوالب الغربية من الدوائر المهيمنة، لأن الإعتماد على قالبه فقط سيؤدي إلى التخلف عن مسيرة الركب الحضاري»(١).

على أننا نسجل لتوفيق الحكيم أن إسهاماته على تواضعها «تعد مؤشرا على ظهور تصور جديد لدى المسرحيين العرب يدفعهم إلى الإنسلاخ عن الغرب، وعن أشكاله الدرامية. وهذا ما سيؤدي بالفعل إلى تعدد النظريات الفنية، وارتكازهم على الموروث العربي»(٢) اعتمادا على منظور تجريبي ورؤية حداثية.

ب- يوسف إدريس :

لقد مثلت مسرحية «الفرافير» انعطافة تجريبية في المسرح العربي المعاصر سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي. كما أنها سجلت ما يشبه القطيعة مع مفهوم التراث الذي ساد لدى الجيل السابق من الكتاب

---

(١) نفسه، ص : ٧٢-٧٣.

(٢) سامية أسعد : مفهوم المكان في المسرح المعاصر ـ مجلة عالم الفكر ـ الكويت، المجلد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٥، ص : ٨٧.

والمخرجين. ولعل أهم ما يلفت في هذه المسرحية، كونها عمدت إلى تحطيم الثوابت الأرسطية الثلاث التي لا نكاد نعثر لها على مواصفات محددة. فالزمان والمكان والحدث غير معلومين تماما، وغير قابلين لإمساك بأي منهما.

وعلى مستوى المكان، فعلى الرغم من أن المسرح يتجسد في المكان الذي يتحرك فيه الممثلون، فإن مسرحية الفرافير ـ كنص درامي ـ لا تقيم اعتبارا للإرشادات المسرحية. مع العلم أن مفهوم الفضاء المسرحي يتضمن دلالة المكان، إذ يستحيل تصور مسرح بدون فضاء. إن المكان حاضر في النص الأدبي كمكان ذهني في خيال القارئ، وحاضر أيضا في العرض المسرحي بأبعاده الثلاثة : سمعي بصري وحركي.

أما الزمان، فهو عبارة عن أزمنة غير متعاقبة، الأمر الذي أثر على سير الحدث الذي سيحول إلى مجموعة أحداث يصعب ربط بعضها ببعض حسب السياق العام في العرض المسرحي التقليدي الذي يبدأ بالبداية فالعقدة ثم الحل. وعلى هذا الأساس، فإن عملية البحث عن ربط سببي بين هذا المشهد والذي يعقبه مثلا، قد لا يتأتى بسبب غياب حبكة

واضحة المعالم تبدأ من البسيط إلى المركب.

وهذا التحول الجديد في مجالي الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي يطرح أكثر من سؤال فيما يتعلق بالخلفية الفلسفية المحركة للمفهوم الإبداعي لدى يوسف إدريس.

إن الرؤية المطلقة للزمان والمكان تبدو مفتوحة في كلا الاتجاهين : الماضي والحاضر، بحيث ينقلب الحدث إلى سلسلة من الأحداث اللامحدودة واللامترابطة من الناحية السببية. مما سيؤثر على الشخصيات التي تقدم نفسها كنماذج إنسانية وحالات بشرية غير مرتبطة بقضية محددة، وغير محددة المعالم.

ولعل ما يزيد في أهمية هذه المسرحية كونها ظهرت في فترة حاسمة من تاريخ مصر الحديث التي اتسمت بالمد الناصري القومي، وما ترتب عن ذلك من تحولات شاملة وجذرية أهمها : المواجهة مع المد الإستعماري الغربي-الصهيوني. وبمعنى آخر فإن المحتوى الإيديولوجي لمسرحية «الفرافير» له حضور فاعل ومؤثر تنجلي معالمه العامة في الدعوة إلى التأسيس لمسرح عربي أصيل، كتعبير عن رفض المسرح الغربي الدخيل.

النص المسرحى العربى والتجريب :

يتضح مما تقدم، «أن العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر هي التي شكلت البداية التأسيسية للمسرح العربي، وعملت على وسمه بالخصوصية العربية التي تميزه عن غيره من المسارح العالمية، حيث استطاع هذا المسرح أن يتجاوز حالة الدهشة والإنبهار، التي كان يمارسها عليه المسرح الغربي، إلى حالة التنظير القائم على وضع افتراضات وتصورات مسرحية جديدة، ساهمت في بلورة فعل التجريب من خلال إحداث مجموعة من التحولات والتغييرات على بنية المسرح العربي، وكذلك من خلال ظهور مجموعة من التجارب المسرحية التي تعكس المظاهر الثقافية العربية، وتحاول التأسيس لمقومات فنية على مستوى الكتابتين النصية والركحية وعلى مستوى التلقي : الشيء الذي جعل المسرح العربي يتحرر من عقدة النقص التي كان يشعر بها تجاه المسرح الغربي، ويساهم بدوره في حركية التجريب العالمية، بموجب تلك التعديلات التي طرأت عليه والتي يمكن إجمالها في النقط التالية :

- الإهتمام بالبحث عن آفاق جديدة للكتابة الدرامية، تقوم

على أساس توظيف التراث العربي والإنساني، وعلى الإستفادة من الذاكرة الجمعية وما تحبل به من أساطير وخرافات وغيرها.

- الإعتماد على تقنيات غربية في كتابة النصوص وبناء العروض المسرحية.
- توظيف بعض التقنيات المسرحية الحديثة كالتغريب والمسرح داخل المسرح، وتكسير تراتبية الزمن وأنواع السرد وبناء النص وغيرها.
- تحطيم أشكال الإيهام المسرحي وتسييس المسرح، ومنح جمالية لهذا التسييس»[١].

من هنا نخلص إلى أن الكتابة المسرحية العربية لم تتضح وتتبلور ملامحها، وتنفتح على الكتابة المسرحية الغربية عمليا إلا في ستينات هذا القرن، وإن كانت ثمة كتابات قد تناثرت هنا وهناك قبل ذلك. (توفيق الحكيم في مصر، وبعض الكتاب في بلاد الشام والمغرب)، بيد أنها لم تخلق ربيعا مسرحيا.

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان : إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص : ٨٠.

ولعل من أهم إنجازات الستينات أن زخم الحركة المسرحية في معظم الأقطار العربية أفرز مصطلحا نقديا مسرحيا، هو مسرح الستينات. وبرز الكاتب المسرحي العربي في هذه المرحلة وهو يمسك بمعظم خيوط اللعبة المسرحية، وينظر ويقترح أشكالا مسرحية، ويناقش القضايا المسرحية العربية، ويحاول جاهدا أن يفلسف آراءه ويعطيها أبعادا فنية واجتماعية وفكرية وسياسية، إنه عصر الكاتب المسرحي العربي.

وفي زحمة هذا التألق ـ تألق الكاتب المسرحي ـ جاءت دعوة يوسف إدريس لإعادة النظر في المسرح العربي السائد، أو إذا شئنا التحديد المسرح المصري السائد، وإن كانت الدعوة قد أخذت فيما بعد بعدها العربي الشامل. طالب إدريس بالعودة إلى التراث الشعبي (مسرح السامر الريفي) وكتب مسرحيته الذائعة الصيت «الفرافير» كتطبيق عملي لطروحاته النظرية، ومن ثم جاءت دعوة توفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» لاعتماد الحكواتي أو الراوي مدخلا، قالبا مسرحيا عربيا يكون التشخيص، وليس التمثيل القائم على المعايشة طريقة وأسلوبا في الأداء.

وفي بداية السبعينيات ظهرت محاولات عربية أخرى يقودها كتاب مسرحيون على طريق البحث عن شكل عربي للمسرح، ولعل أهم هذه المحاولات محاولة سعد الله ونوس في سوريا، وعبد الكريم برشيد وجماعته الإحتفالية في المغرب.

ج- سعد الله ونوس :

يمثل المسرح العربي السوري سعد الله ونوس أحد رموز الجيل الأوسط من المؤلفين الدراميين الذين صاروا في اتجاه إعادة التأسيس للمسرح العربي. وكان أهم ما أكد عليه مسرح سعد الله ونوس هو الجمهور، على أساس أن «عدم الإهتمام به هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا»[١]. لذلك كان الإهتمام منصرفا إلى :

أ- تحديد الجمهور الذي يتوجه إلى العرض.

ب- تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه.

ج- الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين طرفين : الفنان

(١) محمد بدوي : ـ تجليات التغريب في المسرح العربي ـ قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول المصرية، المجلد ٢، العدد ٣، السنة ١٩٨٢، ص : ٩١.

والمشاهد[1]، وهذا الإهتمام بالجمهور يفضي إلى إيجاد الوسائل القادرة على ضمان تحقيق تواصل حقيقي وفاعل ومؤثر.

وأول هذه الوسائل : التغريب الذي يثير نوعا من الغرابة وإثارة الإنتباه وشد أنظار المتفرج إلى ما يجري أمامه، حيث يتحول المألوف إلى شيء غريب يضطر معه إلى تحريك السؤال والبحث عن الجواب. فالمؤلف عندما يبدع نصا دراميا، فهو يكتب لجمهور معين، ويتخذ من همومهم وقضاياهم وهواجسهم مادة للكتابة، مما يعني أنه سيركز أكثر على الطريقة الملائمة لطرح موضوع النص الدرامي ولانتقاء التقنيات المناسبة القادرة على ممارسة التأثير وعلى تحقيق التواصل.

وفي هذا الإطار يلتقي سعد الله ونوس بتأسيس لشكل مسرحي عربي قادر على طرح قضايا فكرية وموضوعات اجتماعية بإمكانها «الإرتقاء إلى مستوى الوعي بالواقع وحركاته ومعوقات اندفاعه ومن ثم فهم آليات تغييره»[2].

---

(١) نفسه، ص : ٩١.
(٢) نفسه، ص : ٩٠.

إن المسرح صيرورة حضارية تسعى إلى استجلاء مظاهر الحياة الكامنة في الماضي، وسبر أغوارها من أجل التعبير عن قضايا الحاضر ومشكلات الواقع. لذلك، اقتضت الضرورة أن تتخذ هذه الصيرورة مسار العودة إلى التراث العربي والإحتفال الشعبي لإعادة هيكلته بشكل يجعله قادرا على إفراز شكل مسرحي ذي خصوصية مسرحية محلية، ومستوعبا للتقنيات الغربية دونما تبعية من جهة، ودونما إسقاط ماضوي على الواقع المعيش من جهة ثانية.

ومعلوم أن سعد الله ونوس سعى ـ هو الآخر ـ إلى إحداث قطيعة مع جيل الرواد بعد أن تبين له أن المسرح العربي على مدى أكثر من قرن من الزمان «فشل في محاولة تطوير المسرح المستورد حتى يتلاءم مع حاجياتنا وطبيعتنا العربية، لأنه مسرح أوربي لا يندمج معنا ولا نندمج معه. وكل المسرحيات التي ظهرت صيغت بوسائل وآليات غير نابعة من التقاليد والثقافة العربية»[١].

---

(١) عبد الرحمن حماي : ـ جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي ـ مجلة الوحدة، الرباط، العددان ٩٤ـ٩٥، السنة ١٩٩٢، ص : ٢٦.

وأمام الوعي بضرورة التحرر من هيمنة الشكل الغربي من ناحية، ومن سيطرة حالة الإسقاط على الحاضر وحالات النكوص نحو الماضي من ناحية أخرى، جسدت كتابة سعد الله ونوس هذا التوجه القائم على «أن إيجاد مسرح عربي لا يمكن إلا أن يبدأ من الإحتفال الذي هو خلية المسرح الأساسية. وبغير هذا نكون مثل من أراد بناء السقف قبل الأساس. وفي هذا الإحتفال يحضر الجسد، كل الجسد. وذلك هو في حقيقته المعنى العميق للتظاهرة المسرحية. وهنا الحاجة للتأكيد على الحضور، حضور الناس واحتشادهم وحوارهم داخل المكان الواحد والزمن الواحد. وذلك حول القضية الواحدة والموحدة»(١).

د- عبد الكريم برشيد وخصوصية التنظير في المسرح المغربي :

تتسم حركة التنظير في المسرح المغربي المعاصر بخاصيتين اثنتين : أولاهما تتجلى في كون التنظير سابق على الإبداع، وأن الدراميين المغاربة شكلوا لأنفسهم إطارا محدد المعالم لممارستهم الإبداعية. وتعتبر هذه الظاهرة، سابقة غريبة في

(١) المرجع السابق، ص : ٢٧.

عالم الإبداع والخلق الفني «لأن النظريات والمعايير الأدبية لا تنشأ من فراغ»[١].

والذي حصل في المسرح المغربي المعاصر هو العكس. وهنا يطرح السؤال : ما هي العوامل التي اقتضت تقديم التنظير على التراكم الإبداعي الضروري؟

أما الخاصية الثانية، فتتمثل في كون المنظرين المسرحيين المغاربة ليسوا نقادا حتى يمارسوا وظيفة تعتبر وقفا على النقد. والمعلوم في تاريخ الآداب العالمية وحتى العربية، «أن النقد هو معرفة فكرية، أو يهدف إلى التوصل إلى مثل هذه المعرفة. ولابد له في النهاية من أن يهدف إلى التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب، أي إلى نظرية أدبية»[٢]. وأن الناقد ذا التجربة النقدية هو المؤهل أدبيا وفكريا لممارسة العمل النظري والتنظيري. «فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الإتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها. وأن يطلق

---

(١) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ـ ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت، العدد ١١٠، ١٩٨٧، ص : ١١.
(٢) المرجع السابق، ص : ١٠.

عليها في النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكدها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية»(١).

وفي هذا الإعتبار نتساءل عن الخلفية الأدبية والسند المعرفي اللذين اعتمد عليهما عبد الكريم برشيد في تنظيراته للمسرح الإحتفالي ؟!. قبل محاولة الإجابة، نتساءل أولا عن مفهوم التنظير في مسرح عبد الكريم برشيد، وهو الذي أفرد حيزا هاما للنشاط النظري بالقياس إلى الإبداع الدرامي. وبالنسبة إليه، «التنظير المسرحي، ماذا يعني ؟ وأي شيء يفيد الفن (العلم) الأدب المسرحي. التساؤل الذي يمكن خلق كل كشف وكل اختراع. وكل ما نراه من علوم وآداب وفنون وصناعات، إن هو إلا أجوبة لأسئلة سابقة، أسئلة نظرية عن طبيعة الأشياء وعلاقتها فيما بينها، وعن مصدرها وعن قوانينها الكامنة فيها»(٢).

---

(١) نفسه، ص : ١١.

(٢) عبد الكريم برشيد : التنظير المسرحي ... تساؤلات أولية، نقلا عن عبد الرحمن بن زيدان ـ المسرح العربي وإشكالية التنظير ـ ملحق العلم الثقافي، السبت ١٨ ماي ١٩٩١، العدد ٨٢١، ص : ٤.

بهذا المعنى، فالتنظير عنده عبارة عن محاولة الإجابة عن سؤال / أسئلة مطروحة. والإجابة عنها تمثل ضرورة ملحة، لأنها شرط أساسي في تحديد مفهوم الوظيفة الإجتماعية والتاريخية للممارسة المسرحية المغربية (العربية) المعاصرة، وفي البحث عن أصالة هذه الممارسة.

وعلى هذا الأساس، «فالتنظير عند عبد الكريم برشيد لا ينطلق من فراغ. كما أن كل الإجتهادات التنظيرية التي سادت لدى المسرحيين العرب من قبل، إنما كانت محاولة نظرية فلسفية لصياغة رؤية للعالم على ضوء سيرورة التاريخ وخصوصية الواقع. ومن ثمة ضبط مكونات ما هو كائن، والسعي في اتجاه ما هو ممكن. وهنا يأخذ التنظير بعده الحداثي الذي يتجلى في جدلية التحول والتجاوز المستمرين القائمة على الهدم من أجل البناء لبلوغ الغايات الحداثية الآتية :

أ- التأسيس لوعي نقدي ضدي للمفاهيم السائدة.

ب- إثارة الأسئلة التثويرية المشجعة على تقويض القديم المتجاوز حداثيا.

ج- البحث عن صيغة محددة لتقديم الأجوبة النقدية - المعرفية الدالة على ماهية المسرح المغربي (العربي) وهويته.

د- تحديد موقف نهائى من سلطة النص التراثى.

هـ- إعادة النظر في اعتبار المدونة الثقافية المعرفية الغربية مرجعا لكل انطلاقة حداثية محمتلة.

و- إلغاء المطلق على أساس أن المسرح بالنسبة إلينا ليس شيئا تام الخلق. إنه مجرد تخطيط يقوم على أساس التجريب الميدانى والتطوع الإبداعى من حيث الممارسة والتنظير والإعتقاد»[1].

الإخراج المسرحى العربى والتجريب:

لقد بدأ المسرح العربي الحديث في إطار تصوراته التجريبية يتجاوز مستوى الكلمة إلى مستويات أخرى من الممارسة المسرحية كالجسد والممثل والحركة والفضاء، ويعني هذا أن التجريب المسرحي العربي أخذ يتجه نحو إعطاء الأولوية للمخرج، باعتباره مبدعا فاعلا في تعميق تجربة الكتابة الركحية، وذلك من خلال ملء فراغات الفضاء المسرحي بالحركية والحياة، وبما تتطلبه المعطيات الضرورية لإضفاء نوع من الجمالية على العروض المسرحية، هذا فضلا عن دعوة التجارب المسرحية العربية إلى الإستفادة من كل

(١) عبد الرحمن بن إبراهيم: - بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا - م. س، ص: ١٨٧-١٨٨.

التقنيات والأدوات المسرحية المستحدثة، التي يتم بواسطتها تيسير توظيف القنوات التواصلية، التي بإمكانها أن تحقق التواصل بين العرض والمتلقي، ليس فقط بواسطة الكلمة، ولكن بواسطة المرئي وما يشتمل عليه من رموز ودلائل وعلامات، تساهم مجتمعة ومنسجمة في بناء دلالة العرض المسرحي. ولعل هذا ما جعل كلا من نعمان عاشور ونجيب سرور وسعد الدين وهبه وعز الدين المدني وجواد الأسدي وسعد أردش وسعد الله ونوس وغيرهم، يلحون على إيجاد نظرية مسرحية عربية جديدة، توفر مجموعة من الإجراءات العملية التي لها علاقة وطيدة بالخشبة وبلعب الممثلين وبكل التقنيات الإخراجية، وذلك بهدف أسلبة الفرجة المسرحية وفق الوسائل الفنية المتاحة لإنتاج أعمال مسرحية قادرة على مد الجسور بين الممثل والمتلقي العربي(١).

وفي هذا الإطار، تجدر الإشارة إلى أن المسرحي العربي قد استمد، خلال الستينات من القرن العشرين، شكل مسرحه من

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان : إشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي، مجلة فصول ــ المجلد ١٣، العدد ٤، ١٩٩٥، ص : ٩٣.

المناهج التي تعرف عليها، سواء بدراسته لها في أوربا أو مشاهدته لعروض مسرحية غنية بالتجريب الفني والتقني : الشيء الذي أكسبه عمقا فكريا ووعيا فنيا جماليا ساهم في إرساء أصول الإخراج المسرحي العربي، انطلاقا من اعتماده على نصوص مسرحية تمليها القضايا الجوهرية التي تشغل الإنسان العربي، وكذلك من الإهتمام بالتقنيات الجمالية والإمكانات الفنية والتفسيرية للعرض المسرحي، وبالبحث في الإشكاليات التي تطرحها الفنون المشاركة في هذا العرض. وفضلا عن ذلك أخذ المخرج المسرحي يهتم بالجماهير العربية العريضة، وذلك بدعوتها إلى القاعات المسرحية، أو بنقل العرض إليها في الأماكن التي تجمعها. وقد أدى هذا الإجراء العملي من قبل المخرجين العرب إلى تطوير العرض المسرحي بشكل سريع، وإلى اهتمام متزايد من جانب الجماهير العربية بالظاهرة المسرحية التي أصبحت توفر لها بالفعل المتعة الفنية وفرصة الحوار في آن واحد[١].

---

(١) سعد أردش : المخرج في المسرح العربي المعاصر ـ مجلة الأقلام العراقية ـ العدد ٦، ١٩٨٠، ص : ٣٤.

لقد كان المخرج المسرحي العربي يعلي من شأن ذاته، حين يرى أن الأعمال المسرحية الناجحة والرائدة قد ساهمت في إرساء دعائم الظاهرة المسرحية ككل، فالأعمال التي قدمها كل من الشرقاوي وونوس ونعمان عاشور ونجيب سرور ويوسف إدريس ما كان لها أن تتبوأ مكانتها لولا المخرج المفكر الذي تمكن من السيطرة على تفاصيل العرض المسرحي، إلى الدرجة التي تجعل تفسيره مكثفا وواصلا للجماهير على اختلاف طبقاتها، أيا ما كانت الرمزيات أو الألغاز أو الإيحاءات السياسية التي تكتنف النص[١].

إن هذه الفكرة الأخيرة تؤكد على حضور المتلقي العربي كمؤثر قوي في نجاح الأعمال المسرحية، ذلك أن النظرة الموضوعية تحتم أن نؤكد على أن الفعل المسرحي شركة بين الممارسين والجمهور. ومن هنا يمكن القول إن تصور يوسف إدريس كان تصورا مكتملا، لأنه ورد في سياق البحث عن الجمهور الطبيعي، وليس فقط عن السرادق أو عن المكان الذي تترامى أطرافه وتتعدد مداخله ومخارجه،

---

(١) نفسه، ص : ٣٥.

لأن الفضاء أو المكان المسرحي في تصور يوسف إدريس لا ينبثق فحسب عن القالب الفني الذي اقترحه للمسرح العربي، ولكن ينبثق بالأساس عن المصداقية الجمالية والإجتماعية التي تتلاءم وطبيعة الجمهور العربي باعتباره المستهدف الأول من العمل المسرحي(١).

إن الإيمان العميق بضرورة بلورة الظاهرة المسرحية وتطويرها، هو الذي دفع المخرجين المسرحيين العرب إلى تجريب مجموعة من الوسائل والتقنيات الجديدة، التي عملت على تحريك المسرح العربي وتفعيله من الداخل، وذلك بعدم الوقوف على المظاهر الشكلية التي تجعل العرض المسرحي منفصلا عن الإنسان والواقع العربيين، وكذلك بالنفاذ إلى عمق التجربة المسرحية وإضفاء دلالات على رموزها ودلائلها، بهدف تحقيق التواصلية المستهدفة، يقول سعد أردش موضحا هذا البعد التجريبي على مستوى العملية الإخراجية : «لاشك أن كل عمل تناولته بالإخراج كان يشكل منطلقا ينبع من علاقتي بالمجتمع المصري أولا والعربي

---

(١) الإمام سيد أحمد : م. س، ص : ١٧١-١٧٢.

ثانيا، سواءا كانت هذه العلاقة نابعة من قضايا موضوعية تقلق الضمير الإجتماعي المصري أو العربي، أو كانت قضايا مهنية تقتضي مزيدا من التجريب لتطوير البنية المسرحية العربية، أو الثقافة المسرحية العربية عند الجماهير، وعلى سبيل المثال فإني عندما قدمت مسرحية صمويل بكيت "نهاية اللعبة" كافتتاح لمسرح "الجيب" في مصر، كان منطلقي الأساس محاولة اللحاق بمواكبة المسرح العالمي فكرا وتقنية كفنانين وكجماهير، ولكن عندما قدمت "الإنسان الطيب" لبريخت، كان منطلقي ما استهدفته هذه المسرحية وغيرها من مسرح بريخت الملحمي من توضيح عقلاني ومنهجي للعدالة الإجتماعية، وفكرة المستغل والمستغل في التركيبة الرأسمالية»[١]، ومن هنا يتضح أن التجريب في الإخراج عند سعد أردش، يتلاءم وتصوره الخاص لوظيفة العمل المسرحي، الذي ينبغي أن يتفاعل مع التجارب العالمية، التي تتضمن معطيات يمكن استغلالها دراميا وجماليا وإيديولوجيا للتواصل مع المتلقي العربي، وتوريطه

(١) حوار مع المخرج المسرحي سعد أردش أجراه محمد قيسامي، مجلة التأسيس، العدد الأول، السنة الأولى، يناير ١٩٨٧، ص : ٩٢-٩٣.

في الفعل المسرحي وما يطرحه من قضايا.

إن هذا البعد التجريبي هو الذي عبر عنه سعد الله ونوس، في إطار تغييره لواقع العلاقة التشكيلية بين الركح والقاعة في العلبة الإيطالية، بهدف إزالة الفراغ بينهما لتحقيق واقع اندماجي ورابطة عضوية بين العرض المسرحي والجمهور،ولتحقيق هوية مسرحية يتأسس في إطارها هذا العرض، باعتباره صادرا عن منظومة اجتماعية فكرية واحدة في توجهاتها وفعاليتها، يقول سعد الله ونوس في هذا الصدد : «حاولت إزالة الفراغ الموجود بين الخشبة والصالة، ومنها وصلت إلى أن المقولة الفكرية ليست كافية، فنحن لا نعمل في أرض محايدة، حيث نعمل تحت وطأة أنظمة تزيف الوعي، وكان علينا أن ننبه إلى أنه يجب أن نوضح أسلوبنا الفكري المتجرد، لتحديد هويتنا وأفكارنا وتعبيراتنا الجمالية، التي تشكو نوعا من التعارض للجماليات المبتذلة التي تسوقها وسائل الإتصال السائدة في مجتمعاتنا»(١).

(١) الإمام سيد أحمد : م. س، ص : ١٧٨.

وهكذا يمكن القول إن الممارسة التجريبية العربية، لم تستطع أن تبلور تصورا جماليا وفكريا للفضاء المسرحي، حيث ظلت الخشبة العربية ذات مواصفات غربية بعيدة عن أي تقليعات جديدة، وعن الإمكانيات الفضائية التي تتيحها أشكال الفرجة العربية القديمة، وهذا ملمح آخر يعبر عن انغلاق الحالة التجريبية، وابتعاد التجريب عن الاستراتيجيات الأساسية التي يجب البحث عن تحقيقها، كما يعبر عن تناقض يعيق الممارسة المسرحية ويجعلها تدور في حلقة مفرغة لا نخرج منها بشيء(١)، ومن هنا وجد المسرح العربي نفسه مستلبا داخل فضاء لا يمت إليه بصلة، فإذا كان بعض المنظرين المسرحيين العرب يدعون إلى تأصيل الظاهرة المسرحية، من خلال توظيف التراث واستثمار الفرجات الشعبية في بناء الأعمال الدرامية، فإن المخرجين العرب لم يستطيعوا الملاءمة بين هذا التنظير والعمارة المسرحية التي ظلت خاضعة لنظام المسرح العربي ونسقيته المغلقة، حيث انحصرت المحاولات التجريبية التي استطاعت

---

(١) سعيد الناجي : م. س، ص : ١٢٦.

أن تتحقق على الخشبة في القاعة الإيطالية دون أن تتجاوزها لاقتراح بدائل فضائية، بدائل كان بإمكانها لو تحققت أن تضمن مغايرة المسرح العربي وتميزه[١]، وبهذا ظلت هناك مسافة واسعة بين ما كان يطمح إليه المجربون، وما تحقق على مستوى العملية الإخراجية العربية.

(١) نفسه، ص : ١٣١.

الفصل الثانى

التجريب فى مسرح السيد حافظ

الفصل الثانى
التجريب في مسرح السيد حافظ

المبحث الأول : مظاهر التجريب في مسرح السيد حافظ

إن الحديث عن التجريب في المسرح العربي يمكن أن يؤدي بنا إلى الحقيقة التالية، وهي أن التجريب الفني والفكري بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع. إنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديدا ولا مغايرا. فعلى مستوى الخلق الفني سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور - بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضي وإحباطات الحاضر - ومن هنا، يبقى الإبداع، رغم التجديد يدور حول نفسه، يبتدئ من نقطة ليعود إليها إنه تجديد لأدوات الإبداع - تأليفا وإخراجا وتمثيلا وتقنيات - ولكن الجانب الآخر في الحوار، هل تجددت رؤيته هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة والمسرح؟ من هنا تجدنا مضطرين لأن نرسم بعض التساؤلات وذلك

حتى ندخل المجال الحقيقي للتجريب[١].

هل يمكن للتواصل أن يكون ممكنا وحقيقيا بين إبداع تجريبي متقدم، وجمهور مسرحي متخلف ؟

كيف نسعى إلى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة ثم نعمل على إيصالها إلى الآخر، في الوقت الذي لا وجود فيه لهذا الآخر المغاير ؟

إن الكتابة الجديدة تتطلب بالضرورة قراءة جديدة.

التجريب بالأساس ضرورة، فالواقع عندما يزداد تركيبا وتعقيدا فإنه يصبح في حاجة إلى أدوات مركبة ومعقدة أيضا، وذلك حتى نستوعب التقنية والموضوع والمضمون معا، ونكون أقرب إلى التعقيد الذهني والنفسي للجمهور. فهل وصل الواقع العربي إلى مرحلة دقيقة ومركبة ومعقدة حتى نبحث له عن لغات فنية وتقنية تكون أكثر تعقدا وأكثر دقة ؟[٢]

---

(١) عبد الكريم برشيد : ـ مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ـ مجلة الفصول الأربعة، العدد ٢٧، دجنبر ١٩٨٤، ص : ١٩٣.
(٢) المرجع نفسه، ص : ١٩٤.

«فالمبدع في الدول النامية يجب أن يربط نفسه بقانون إبداعي مرتبط بواقعه وبغربته بمجتمعه وبتوازن إبداعي في كل له حتى لا يمارس العبثية والعدمية وحتى لا يمارس الرومانتيكية الجديدة»(١).

فالإبداع الحقيقي يقف دائما في مواجهة السلطة، هذه السلطة التي لها أكثر من وجه وأكثر من قناع، وأن أخطر سلطتين يواجههما الإبداع العربي هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور. فالدولة تفرض مغازلتها والدوران في أفلاكها، أما السلطة الثانية فتعبر عن ذاتها مسرحيا خلال الشباك، هذا الشباك الغاشم الذي يرضى عن العادي والمبتذل والمفهوم الساقط ويعادي الجديد والحقيقي والغريب والموحي.

إن الإبداع في المجتمع العربي مطالب بأن يكون تابعا للسلطة في جميع تجلياتها عوض أن يكون سابقا لها، أي أن يكون ساكنا متخلفا معاديا للتجريب وللإجتهاد قانعا باجترار المفاهيم القديمة(٢).

---

(١) السيد حافظ : مسرحية سيزيف ـ سلسلة رؤيا للإبداع ـ مركز الدلتا للطباعة، سنة ١٩٩٠، ص : ٢٢.
(٢) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس،م. س، ص:١٩٤.

إن الإبداع الحق يقوم أساسا على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية الجمهور والتجمهر والفهم. وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة يقول أبو لينير عن الكاتب المسرحي :

«من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم.

إذا راق له.

وأن يغفل الزمان

وكذا المكان

إن عالمه هو مسرحيته

وفي داخلها هو الإله الخالق

الذي يرتب كما يشاء

الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان»[١].

وهذا ما سنجده في مسرح السيد حافظ، هذا المسرح الذي هو عالم آخر، له أزمانه المغايرة وأشخاصه وطقوسه والذي هو عالم سحري يختلط فيه الواقعي بالحلمي والتاريخي بالأسطوري والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوي. هذا

---

(١) مسرح الطليعة ـ المسرح التجريبي في فرنسا ـ ليونارد كابل برونكو، نقلا عن عبد الكريم برشيد في المرجع السابق، ص : ١٩٤-١٩٥.

العالم له بنيته الخاصة، سواء في التركيب الذهني والنفسي للشخصيات أو في اللغة والحدث والمواقف، وهذا ما سوف نراه في هذه الدراسة.

السيد حافظ ، لسان حال النكسة

من يكون السيد حافظ ؟

إذا نظرنا لتاريخ ميلاد المبدع العربي "السيد حافظ" نجد أنه كما يقول المخرج سعد أردش «أنه من مواليد الإسكندرية سنة ١٩٤٨ وهذا الميلاد يذكرنا بضياع فلسطين وقيام إسرائيل تحقيقا لوعد بلفور وعندما أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر أصابت الأمة العربية هزيمة أخرى على يد الجيش الإسرائيلي. إذن هذا الكاتب عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعا بسلسلة من الهزائم الوطنية إذن فهو نشأ وتواجد في ظل صراعات ومتناقضات حدثت وتحدث في الساحة العربية ولاشك أن فكره وثقافته تبلورت تحت ضغط ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة»[١].

---

(١) الدكتور سعد أردش : ـ مقدمة حول مسرح السيد حافظ ـ السيد حافظ، ستة رجال في معتقل، سلسلة رؤيا للإبداع، الطبعة الثالثة ١٩٨٠، ص : ٥.

إنه مؤلف ومخرج مصري من جيل النكسة، أي من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط. ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية في الكتابة، وهو قلق وجودي واجتماعي معا، لأنه يتردد بين رفض الشرط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري، وهو واقع تاريخي ساقته عوامل عديدة ذاتية وموضوعية إلى عنق الزجاجة، وبذلك كانت النكسة. يقدمه لنا محمد يوسف كالتالي : «ينتمي السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا، شارك في المظاهرات الطلابية التي انفجرت في مدينة الإسكندرية عام ١٩٦٨ أي بعد مرور عام الهزيمة الفاجعة سنة ١٩٦٧. وكان واحدا من المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الإستعداد العسكري»[١]، هذا الغضب لا يقتصر على الواقع التاريخي بكل مظاهره ومكوناته المختلفة ولكنه يمتد ليصل إلى الكتابة عند السيد حافظ، هذه الكتابة التي تكفر بالقوالب البالية فتحطم كل شيء، اللغة والشخصيات

---

(١) حكاية الفلاح عبد المطيع، السيد حافظ : نقلا عن المرجع السابق لعبد الكريم برشيد، ص : ١٩٥.

والحوار وكل المفاهيم العتيقة، فالتجربة لديه ضرورة، لأنها متولدة عن حاجة داخلية للتغيير، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية، وذلك من أجل إيجاد فن جديد لعالم جديد، عالم يقفز على قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والمرسوم بكل عوامل النكسة.

يقول السيد حافظ في استجواب صحفي (جيلنا جيل من الكتاب الذي لم يظهر إلى الآن ... جيل رائع مليء بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الإقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية لأن الهيئة احتكار للمفلسين فكريا ... والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شيء في الأقلام)[١].

وهذا الغضب ناتج عن إحساس باطني بالغبن. فالمؤلف من جهة ـ لا ينتمي لجيل الستينيات ـ الذي كانت هيئة المسرح والثقافة مفتوحة في وجهه. ثم إنه من جهة أخرى ينتمي جغرافيا إلى مدينة الإسكندرية. هذا الإنتماء الذي يعني

---

(١) محمد جبريل : المساء، ١١ أبريل ١٩٧١، نقلا عن عبد الكريم برشيد : ـ مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ـ م. س، ص : ١٩٦.

ابتعاده عن المركز، أي القاهرة، التي هي السلطة الوحيدة والكلية، إنها الكل، وخارجها لا وجود إلا للفراغ. ومن هنا جاءت ثورته على الإستبداد السياسي موازية لثورته وغضبه على الإستبداد الجغرافي. ففي مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) نقرأ الإهداء : (إلى جيلنا الرائع في غلاف التكوين. إلى أدباء الأقاليم)(١).

إنه الحصار إذن حصار جيل كتبت عليه الهزيمة وفرض عليه أن يتحمل وحده تبعاتها. وهو أيضا، حصار أقاليم ليس لها من ذنب سوى أنها تقع خارج القاهرة. أي بعيدا عن مصدر السلطة السياسية والثقافية والفنية ... وبهذا كان لتمرد السيد حافظ أبعاد متعددة، فهو تمرد على السلطة وعلى تمركزها في مدينة واحدة، وفي شخص واحد، وفي جمهور واحد له بعد نفسي وذهني وذوقي واحد(٢).

لأجل هذا كان دخوله المسرح التجريبي دخولا شرعيا، لأنه

---

(١) السيد حافظ : ـ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ـ المسرح التجريبي، أوزوريس، دار العربي، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢، ص : ٢٧.

(٢) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ١٩٦.

دخول يهدف إلى تحطيم أوثـان وهدم الوثنية، هذه الوثنية الملائكية التي تتجلى في عبادة المدينة / الصنم والشخص الوثني.

إن التجريب مرادف للتغيير، فهو يظهر دائما في المراحل الإنتقالية. ففي فرنسا ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية، جاء بعد أن غاصت المفاهيم التقليدية في الوحل، جاء كفرا بكل القيم في العلم والتقدم والتفاهم والتعايش. أما في العالم العربي جاء التجريب مباشرة بعد النكسة، نكسة العرب سنة ١٩٦٧. جاء في الزمن الصعب ارتجالا لواقع مغاير وفكر مغاير، جاء كفرا بعد إيمان وصل لحد السذاجة وتمردا بعد خضوع، حركة بعد سكون، وبحثا بعد انتظار وصراخا حادا بعد صمت طويل. لقد كتب السيد حافظ مسرحيات عديدة ، وصور واقعا عربيا متعدد الأبعاد والزوايا. فبدا هذا الواقع غريبا، وبدت مسرحياته أكثر غربة. فالشخصيات قد تكون رموزا وقد تكون أصواتا وقد تكون حيوانات بشرية. وتبدأ الغرابة لديه من أسماء مسرحياته:

- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.

- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء.
- قرية المرفوض في مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء.
- الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
- هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك.
- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى.
- ستة رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا.
- حكاية مدينة الزعفران.
- حبيبتى أميرة السينما[١].

فلو تأملنا جيدا أسماء مسرحياته فماذا سنجد ؟ سنجد أنها تتركب من المفردات التالية: الكبرياء، التفاهة، اللامعنى، الخرساء، الرفض، ترفض، الشاحبة، تنتظر، الطفل العجوز، الغاضب، معتقل، هذه الكلمات القليلة تختصر كل رؤية المؤلف للعالم، وهذه رؤية مأساوية، كما تختصر شعوره القائم على الغضب وعلى رفض التفاهة اللامعنى من أجل تجاوز الإنتظار والشيخوخة والعجز والإعتقال. يقول الناقد المصري علي شلش في مجلة الإذاعة والتلفزيون المصرية

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ١٩٧.

(يناير ١٩٧٣) عن المؤلف : «إنه شاب جريء جدا، وطموح جدا، حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت»(١).

ويقول الدكتور الأمبابي في مجلة الأسبوع العربي البيروتية ماي ١٩٨٣ مفسرا تلك الظاهرة «بأن مسرحيات السيد حافظ من المعالم البارزة في أدبنا الحديث ذلك لأنها تقف وحدها في قمة الريادة في ميدان المسرح الطليعي وأيضا لأنه ليس كاتب مسرحي يحكي لنا حدثا في قالب درامي مسرحي بل يعتبر بإنتاجه الفكري الناضج خالقا ومبدعا له عالمه الخاص وفلسفته الخاصة وهو يغوص في أعماق النفس الإنسانية محاولا الكشف والوصول إلى أرض المثالية التي فقدناها في القرن العشرين»(٢).

أما الدكتور إبراهيم عابدين فيقول في مجلة، الثقافة العراقية، يناير ١٩٨٣. «أن مسرح حافظ يثير مناقشات

---

(١) - علي شلش : نقلا عن المرجع السابق لعبد الكريم برشيد، ص : ١٩٧.
(٢) الدكتور إبراهيم عابدين : نقلا عن - السيد حافظ والبحث عن دور للمسرح الطليعي العربي - شادي بن خليل مجلة إبداع العدد التاسع، السنة الثانية، سبتمبر ١٩٨٤، ص : ٢٤.

واسعة وعنيفة لأنه يقتحم عوالم كثيرة ويمس مفهوماتنا الفنية والإجتماعية والفكرية والسياسية بصورة قوية مباشرة ومن هنا كان لابد وأن يثير مسرحه عاصفة من الآراء المعارضة على السواء خصوصا وأن جهد السيد فيه كثير من العمق والأصالة والحضارة»(١).

يقول عن نفسه «لست تشيكوف. لست يونيسكو لكني إنسان مرسوم في معبد آمون محفور على جبهة التاريخ أسطوري الملامح باهت التقدير. أرفض لوني وصورتي على الحائط أتمرد بخلق، وكل رحلة تجاوز أتمرد .. أتجاوز .. فعشيقتي ايزيس تهبني في كل رحلة سرا من أسرار الحقيقة تهبني رفضا منقوعا في شريان الوعي. لكني يا أصحابي ألون في داخلي الأتربة والإخضرار والمنازل والقرى والمدن والحواري والأطفال الصامتين. ألون في داخلي كل شيء بلون جديد .. ولأني حين انبثقت من فيضان النيل. كتبت على جبهتي بأنني لا أحب أن أكون سطرا من السطور الجوفاء أو كلمة في ناموس أخرس جامد. أو ناسك في محراب

---

(١) نفسه، ص : ٣٤-٣٥.

الإغتراب»[1].

ويقول أيضا : «كان المسرح بالنسبة لي الهوية، الجيتار، القصيدة، الباخرة. كان المسرح هو الأجراس التي أدق بها في أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة»[2].

عن الطليعة في منظورها العربى :

أعمال السيد حافظ المسرحية تحدق في الناس والأشياء بعينين : العين الأولى عربية، وهي مفتوحة على ال «نحن» وعلى «الآن» وال «هنا». أما الثانية فهي عين غريبة مفتوحة على المسرح الأوربي كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة. هذا الإزدواج في الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبي الغربي. إنه لم يسقط في اللامعقول لأنه اكتفى بمحاورة الشكل العبثي من غير أن يغوص في مضمونه الفكري، وهو مضمون وجودي محض، مضمون قائم على نظرة عدسية ترتكز على النفي، نفي المعنى ونفي الحوار واللقاء ووحدة الهوية وإمكانية أن

---

(١) السيد حافظ : كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، سلسلة رؤيا للإبداع، الطبعة الثانية، يناير ١٩٧١، ص : ٩.
(٢) نفسه، ص : ١٠.

يحدث شيء جديد له معنى، فلا شيء إلا الخواء، ولا وجود إلا لشخصيات بلا عمق ولا ملامح، شخصيات خاوية تقول أي كلام وتتصرف أي تصرف لا تختلف عن غيرها ولا يختلف غيرها عنها. هذا المسرح العبثي ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد، لأنه ـ حتى في هلوساته المحمومة وتحليقاته ـ فهو لا يفقد الصلة بالأرض التي يقف عليها، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا. إنه يبتعد ـ شكليا ـ ليقترب مضمونيا فقد نجد أن مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع قريبة منه لحد الإنصهار فيه(١).

عندما نقرأ كتبه الأولى نجد أن السيد حافظ عضو سابق في جماعة المسرح الطليعي، الشيء الذي يجعلنا نتوقف قليلا لنتساءل : الطليعة كمصطلح فني ماذا تعني ؟

يقول بيرنار دورت في كتاب مسرح الطليعة لبرونكو : «كل طليعة هي أولا انقطاع عن باقي الجيش، وهي كذلك رفض

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ١٩٩.

للنظام والسلوك المشترك»[١].

فالأساس هو الإنقطاع، الإنقطاع عن الماضي والحاضر وعن كل المكونات التي صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة. الإنقطاع عن شروط الهزيمة، وهي شروط لها وجود في الإنسان وفي الرؤية المتخلفة للوجود وفي الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك وفي اللغة والفنون والآداب والأخلاق .. ويبقى أن نتساءل عن الطليعة، هل هناك فرق بين مفهومها في الغرب ومفهومها لدى السيد حافظ وجماعته ؟ أكيد هناك أكثر من فرق لأن الإنهزام العربي هو انهزام عسكري سياسي حضاري تاريخي اجتماعي، انهزام يمكن تفسيره وتعليله لأنه نتيجة حتمية لشروط موضوعية. أما الإنهزام الغربي فهو انهزام وجودي ميتافيزيقي، انهزام الإنسان أمام صمت الكون وانغلاقه وعبثه، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير، فلا شيء حقيقي إلا العبث والخواء والعدم، هذا العبث الذي اتخذه الإنسان الغربي موقفا وجدانيا من الحياة قبل أن يكون موقفا فكريا من الوجود.

---

(١) ليونارد كابل برونكو : مسرح الطليعة، نقلا عن عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ١٩٩.

هذا العبث في بعديه الوجداني والفكري هل نجد له صدى في مسرح السيد حافظ ؟ هناك إشارة إلى العبث جاءت في مسرحيته «الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء» ولكن ذلك لا يكفي، لأن المضمون الكلي لمسرحه يكذب هذا الحوار الذي جاء عرضا[١] «فالمحدود دائما لا يعرف أن العبث ليس مذهبا حديثا، وأن أوديب قمة العبث وأن الأساطير والتراث تأكيد للعبث والتعذيب في عدة وجوه ومراحل»[٢].

هذا إقرار بأن العبث قديم جدا، وأن له جذوره في الماضي البعيد وامتداد في الحاضر وما بعده. ويبقى أن العبث كإحساس باطني أو كمفهوم أخلاقي شيء والعبث كمذهب فكري متكامل شيء آخر. ويبقى أيضا أن العبث الغربي هو نوع من الترف الفكري والحضاري، إنه القفز على القضايا الإجتماعية والسياسية لمعانقة القضايا الميتافيزيقية المجردة، إنه تساؤلات ما ورائية تتخطى الخبز والكرامة والعمل والحرية والعدالة الإجتماعية والإعتقال والإستغلال

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ٢٠٠-١٩٩.
(٢) السيد حافظ : حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، م. س، ص : ٥.

والإضطهاد والقهر النفسي والجسدي والغربة والمنفى والتمرد للبحث عن معنى الوجود. عبثية السيد حافظ يمكن ردها إلى أصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالوضع الإجتماعي المحدد مكانيا وزمانيا وليست مطلقة، إنها الكشف عن اللامنطق واللامعقول في المجتمع، أي في العلاقات والمؤسسات وبهذا كان تمرده ثوريا، لأنه كفعل يمكن أن يثمر التغيير. تغيير الإنسان / المدينة / الدولة / الأمة ...[١].

ملامح البطل في مسرح السيد حافظ :

قليلة هي الأعمال الأدبية المعاصرة التي احتفظت للبطل بصورته التي اعتدناها، الذي ينهي كل الصعاب ويتغلب على كل الظروف التي تحيطه ... ولذا فإن السيد حافظ قد وضع بطلا خاصا بنفسه. فمن يعرفه شخصيا يدرك أن هذا الإنسان الطموح الذي يثور دائما على الأوضاع الموجودة هنا وهناك بحثا عن الأفضل. من المؤكد أن البطل عند السيد حافظ يجمع من صفات الكاتب نفسه التحرر والبطولة السلبية والثقافية وتلك هي أهم سمات البطل عند السيد حافظ.

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ٢٠٠.

والبطل في أدب السيد حافظ سواء في القصة القصيرة أو المسرح هو هذا المتحرر الحالم العاشق المثقف الفنان المثالي الفنتازي والمؤلف في أكثر أعماله يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التي في العمل الأدبي. وسوف نرى أنه يعطي من صفات بطله المتعددة للكثير من الشخصيات الثانوية أو الرئيسية التي تحيطها أو حتى الشخصيات التي يتمرد عليها(١).

وإذا بدأنا بصفة التمرد عن بطلنا الموجود في كل هذه الأعمال فهو متمرد من نوع خاص يبحث عن المثالية غير قانع بالظروف التي تحيطه مهما كان يسعى إلى الأفضل.

يرتوبي لا يصنع لنفسه يرتوبيا. يتكلم أكثر مما يتصرف. بمعنى أنه متمرد سلبي أو متحرر مثقف سلبي. لا يخطب ولا يحمل سلاحا لا يقتل ولا يسفك الدماء. يستخدم سلاح الكلمة التي يراها أشد فتكا من الرصاص. يهادن بالسلم أكثر من حبه للحرب.

---

(١) محمود قاسم : ملامح البطل في مسرح السيد حافظ، دراسات في مسرح السيد حافظ، الجزء الأول، ١٩٨٨، ص : ١٠٣.

إن كل شخوصه من الرجال والنساء يحملون هذه الصفة مهما تغيرت الأسماء. وهذه الشخصيات لا تتحدث بالحوار العادي المتعارف عليه القائم على السؤال والرد ولكن كل هذه الشخصيات تتحدث لتكمل لبعضها الحديث عن أفكار وأحاسيس تخص المؤلف في غالب الأحيان.

فإذا كان "حنفي" في "حبيبتي أنا مسافر" يعبر عن تمرده قائلا : «لأجلك ركبت على الطغيان والفوضى» فإنه يعود كي يكرر «مليون رصاصة في صدري ... مليون بقعة دم على قميصي ... مليون فدائي في دمي ... مليون شهيد من وطني ... مليون يتيم في قلبي ... مليون شيء في رأسي» التحرر هنا فعلا ينبع من رأسه. فهو لم يلوث بعد بالدم ولكن رأسه تندفع بأفكار ومشاعر لها سرعة الرصاص وحيوية الدم. و"حمودة" يقول معبرا عن نفس التمرد الذي في داخله. «اسمعوا يا زعماء التأييد. التعصب السريع موت بطيء والهدوء موت على مهل تذكر الورود لا تذبل في الروح». ولعل أوضح صورة لهذا البطل تتضح في مسرحية «هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك» فنحن أمام مثقف. وهو أيضا متمرد لكن نتيجة لأحداث المسرحية لم يعبر كثيرا عن تمرده

مثلما فعل بقية أبطال المسرحيات الأخرى. يقول : «أنابا حب الفقراء والغلابة. أبحاثي كلها منصبة على كيفية معالجة الفقر وأثره على الناس»

ومثل هذا البطل أيضا في مسرحية "الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء" فنحن أمام إنسان رافض سلبي هارب يسكن سطوح الأمر ينزوي عمقا في أحد أركان الخصوبة. يسير انحناءا. لكنه يرغب أن تكون حياته واضحة كالشمس. هذا البطل أيضا يتمثل في الفتاة التي تقول : «بدلا من أن تحدثهم تنظر إليهم تتأمل وتهز رأسك وتبكي ضحكا وتسير » وبالرغم من أن الفتى يعلن لفتاته أنه جاء من أجل الثورة ويكرر هذه العبارة إلا أنه لم يحدد نوع الثورة التي جاء من أجلها[١].

من الواضح أن أبطال هذه المسرحيات يظلمون التركيب الثوري المتعارف عليه فالفتاة المعروفة بنضجها، تقول أن الفتى يكرر عبارات تملؤها الشعارات. هذه الفتاة تقول أن الثورة أصبحت صورة شعرية وحلم الطهارة.

---

(١) نفسه، ص : ١٠٥-١٠٦.

يتكرر الفتى من جديد في صورة أبي ذر الغفاري في المسرحية المسماة بنفس الإسم. وإذا كان المؤلف قد حاول صبغ شخصية تاريخية إسلامية معروفة بصبغة فنتازية في أجواء أشبه بالأحلام والبحث عن عالم يرتوبي للغاية[١].

وهذا البطل المتمرد يختلف عن الإنسان العادي بالطبع. فهو لا يحدث ولا يموت يبعث في كل وقت وأي مكان فيه طغيان. مصنوع من ضمائرنا أشبه بالريح المرسلة والغيث المنهمر والكلمة الفاعلة. وربما تلك أيضا إحدى التطبيقات للإبتعاد بالبطل عن تمرده الثوري والبطل هنا يزرع كل تمرده في الناس فهو لا يبحث عن مال ولا سلطان إنه يريد حق الفقراء ولماذا نترك الفقراء يقيمون أمرهم بأنفسهم. وعندما يرتعد الحاكم يتوجه إلى الناس ويحدثهم عن مظاهر استغلالهم. جشع التجار الذين يمتصون من دمائهم وأموالهم، الجوع يصرخ في المدينة «لن تستقيم أموركم إلا أن تأخذوا حقوقكم بأيديكم وأوقفوا جشع التجار عند حده فلا تخشوا في الحق لومة لائم»

---

(١) نفسه، ص : ١٠٨.

وهذا البطل له صفات أخرى يوجزها السيد حافظ على لسان المؤدي في نفس المسرحية قائلا : أراك في مدينتي كالنهر .. كضغة للصقور .. كبردة للبرد .. كوردة من اللهب .. كحزمة من الشعاع حول بيت من خشب .. كسنبلة .. لتعطي للفقير حبها مهللة ..

ويقول المؤدي مخاطبا أبا ذر أنه إذا خطب في المدينة فإنها سوف تنهض من سجنها وكربها وأحزانها فيخرج النساء والرجال يلامسون نداء الرجل كما يلامسون السماء(١).

والسيد حافظ يعطي بعض الصفات التي أعطتها الحكايات الشعبية عن النبي الخضر الذي وردت بعض أقاصيصه في القرآن الكريم فأبو ذر يظهر في الأسواق. قال بعض الناس أنه مات منذ زمن بعيد. لكن الناس يسمعون عنه في المساجد.

كما أنه يعطي أبا ذر صفة أخرى من صفات السيد المسيح عليه السلام وهي صفة البعث من القبر فأحد الشهود يقسم بالله أنه قد رآه بعينيه يخرج من المقابر. خرج وارتدى

(١) نفسه، ص : ١١٠.

ملابسه واتجه نحو سوق المدينة[١].

وإذا كانت أهم صفة للبطل في مسرحيات السيد حافظ هي الثورية ضد طاغية ليس فيه السمات المعروفة عن الطغيان فإن البطل يتسم بصفات أخرى لعل أهم ما فيها، العالم، الحالم، الرقيق، الذي ينشده الأمل والبحث عن المثالية التي تتجسد في الشاعرية والرقة وهذه الصفة موجودة في الرجال والنساء معا.

«نادية» في "حبيبتي أنا مسافر" تتغنى بحبيبها أبو القصر العالي الذي يسكن على الجانب الآخر من الشاطئ وأنها تنتظره أن يأتي ويحضر لها اللؤلؤ .. أما "مجيدة" فإنها تحلم بالحب تود أن تحب وأن تعيش في عالم يملؤه الحنان[٢].

وصفة الحلم قد لا تتضح كثيرا في مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» والطريف أن الحلم السلبي عند البطل قد تحول عند شخصية "زيدان" إلى حلم أقرب إلى الإيجابية بمعنى أن

---

(١) نفسه، ص : ١١٠-١١١.
(٢) نفسه، ص : ١١٨.

البطل أصبح يحلم أنه يعمل عندما يقول عملت مرة في البحر كنت صبيا وإذا بي أمام سمكة هائلة أخذت أشدها وهي تشدني وفي النهاية سقطت في البحر وأفقت في منزلنا وأنا مبتل وحولي الناس والوالي. في هذه المسرحية يفهم سيكولوجية أبناء شعبه فيردد الناس تحلم بالبطولة دائما وعليها أن تحلم وعلينا أن نحول شخصا بطلا بدلا من أن يصبحوا كلهم أبطالا(١).

فعندما نسأل، عن أي شيء يبحث أبطال السيد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالي : «إنهم يبحثون عن الممكن وليس عن المحال، يبحثون عن مدينة يغيب فيها ممارسة القهر على المواطن. وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف. وإذا كان هؤلاء الأبطال يقفون بين حدي الإيجاب والسلب فإننا نجد على رأسهم شخصية أبي ذر الغفاري، ذلك الصحابي الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر، إنه رمز التمرد عنده، وهو تمرد اجتماعي سياسي يقرن الفعل النظري بالفعل العملي ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذي يحمي الحق وينصره، هذا البطل الملتحم

---

(١) نفسه، ص : ١١٩.

بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفي والغربة، وذلك شيء طبيعي مادام لحمه يحمل فكرا مغايرا وأخلاقا مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن، وبين الرعية والراعي. ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليه أن يعيش غربته النفسية والإجتماعية والفكرية»[1].

والخلاصة أن مسرح السيد حافظ عبارة عن تجارب صادقة تحاول أن تلعب دورا إيجابيا في حضارتنا اليوم. وذلك عن طريق إيجاد اللغة الجديدة التي ينتهجها في مسرحه والتي تعكس بدقة وعمق كل ما يضطرب في هذه الحضارات من صراعات ... ويحرص كل الحرص على أن تكون لغته لغة فنية فيها ثراءً وتعقيدا للفن العظيم. ومسرحه من نوع جديد. فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة. وهو أيضا يبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو إلى اللامعقول[2]. يثير مناقشات واسعة عنيفة ويقتحم عوالم كثيرة ويمس مفهوماتنا الفنية والإجتماعية

---

(١) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، م. س، ص : ٢٠١-٢٠٠.

(٢) الدكتور إبراهيم عابدين : عالمية المسرح في السيد حافظ - دراسات في مسرح السيد حافظ، الجزء الأول، ١٩٨٨، ص : ١٢٦.

والفكرية والسياسية بصورة قوية مباشرة ومن هنا كان لابد أن يثير مسرحه عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء[1].

---

(١) نفسه، ص : ١٢٨.

المبحث الثانى
التحليل الدراماتورجى
لمسرحية «حكاية مدينة الزعفران»

يشكل الكلام الذي تنطق به شخصيات النص الرئيسي لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي. وتختفي هذه الإرشادات المسرحية عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية، حيث تمارس وظيفة العرض. وهكذا يتكون النص المسرحي من قسمين متمايزين، لكن لا يمكن الفصل بينهما. هذان القسمان هما : الحوار والإرشادات المسرحية. وحتى وإن غابت هذه الإرشادات المسرحية ظاهريا، فإنها تظل مع ذلك موجودة في النص المسرحي مادامت تتمثل على الأقل في أسماء الشخصيات وفي قائمة توزيع الأدوار وداخل الحوار. ويكمن الفرق الأساسي بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال الآتي : من يتكلم ؟[١]

---

(١) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية –

ففي الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، أما في الإرشادات المسرحية، فالكاتب هو الذي:

أ- يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان وزمان حديثها وخطابها الخاص بها.

ب- يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيدا عن كل خطاب[(١)].

والإرشادات المسرحية ضرورية لتوجيه العرض المسرحي، وإن كانت في حقيقة الأمر لا توجه إلا جانبا من هذا العرض، وبذلك يبقى على الإخراج أن يبتكر كل الأشياء الناقصة التي لا يقولها لا الحوار ولا الإرشادات المسرحية.

ولا تظهر هذه الإرشادات المسرحية إلا أثناء قراءة النص المسرحي، أما أثناء العرض فتتحول إلى علامات مسرحية تملأ الفضاء الركحي. لكن إلى من توجه أصلا هذه الإرشادات ؟ إنها موجهة إلى عدة متلقين، فهي موجهة إلى المخرج بقدر ما هي موجهة إلى الممثلين، وإلى القراء أيضا. ومعنى ذلك أنه ينبغي علينا أن نميز بين الإرشادات

المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية، منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه، كلية الآداب ظهر المهراز فاس، سنة ١٩٩٩، ص : ٩١.

(١) آن أبير سفيلد : **Lire le théâtre** نقلا عن المرجع السابق، ص : ٩١.

المسرحية المتعلقة فقط بمسار السرد أو الحكاية والإرشادات المسرحية ذات الطابع الركحي الخالص(١).

وعندما لا يعطي المؤلف الدرامي أي إرشادات مسرحية فمعنى ذلك أنه لا يريد أن يعطي أي معلومات أخرى تصلح للعرض باستثناء تلك الموجودة في نص الشخصيات، ومعنى ذلك أيضا أنه يترك نصه مفتوحا، إن لم نقل مبهما، ويترك الحرية للقارئ دون أن يفرض عليه أي تأويل مسبق قد يصلح كنموذج للعرض. ولا يقف دور الإرشادات المسرحية عند حد التعليق على الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أن المسرح هو أكثر الفنون ثراءا وتعقيدا لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأن جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون. والهدف هنا هو جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامي يقلد خلق العالم. عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين، ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإنارة والموسيقى أن يقود الجمهور إلى حالة

---

(١) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م. س، ص : ٩٢.

من الهوس الجماعي[١].

لقد وجد المسرح من أجل أن يخاطب أعيننا، وآذاننا، وعقولنا، ومشاعرنا. لقد وجد من أجل أن يخاطب وجودنا برمته. لذلك لابد أن يتحرك الجسد في الفضاء الركحي وأن يملأه، ولابد أن تدب الحياة في الديكور، ولابد أن تخلق الموسيقى جوا، وأن تخلق الإنارة عوالم تتأرجح بين النور والظلام بين الوجود والعدم، بين الحزن والفرح. لا بد للملابس أن تفصح عن خبايا الشخصيات، ولابد للرسم أن يثبت رؤيته للعالم على لوحة أو جدار من خلال الألوان والخطوط والظلال. ولابد للنحت أن يعطينا الإحساس بأنه اختزل حركية العالم في سكون وجماد الحجر أو النحاس، ثم لابد أن نعيش جميعا ـ جمهورا وممثلين، ومخرجا وتقنيين ـ تلك اللحظة السحرية، وذلك الإحتفال المقدس[٢].

وإذا بحثنا عن الإرشادات المسرحية في مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» للكاتب المسرحي السيد حافظ وجدنا أن

---

(١) آن أبير سفليد : Lire le théâtre نقلا عن المرجع السابق، ص : ٩٢.
(٢) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م. س، ص : ٩٢.

أهم العناصر التي تكونها هي :

١- البناء الدرامى :

إن مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» تتكون من فصلين : الفصل الأول والثاني وأكثر من ثلاثين مشهدا مسرحيا. فهي عبارة عن حكاية تطرح قضية العلاقة بين الراعي والرعية، أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلك من نظريات حول إمكانيات الإختيار، وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) ابتداءا من مبادئ الشريعة السماوية، وانتهاءا بما حققته الشعوب من مكتسبات ديموقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون.

ويذهب الكاتب من ناحية إلى أن السلطة تفسد الفرد. ويذهب من ناحية أخرى إلى أن الميزان الحقيقي في ضبط الأمور هو الشعب، الرعية، الناس[١].

٢- الحوار المسرحى :

يبدو بوضوح من خلال المشهد الذي يحاور فيه مقبول

---

(١) سعد أردش : مقدمة حول مسرح السيد حافظ – السيد حافظ : ستة رجال في معتقل، سلسلة رؤيا للإبداع، الطبعة الثالثة، الكويت، ١٩٨٠، ص : ١٩.

الناس عندما تستيقظ ويعلمهم حقوقهم التي تنازلوا عنها للوالي وللسلطان.

مقبول : من يستطيع عزل خادم العامة ؟؟

الكورس : السلطان، أو الوالي، أو الوزير.

مقبول : لا ... أنتم .. أنتم عينتموه، وأنتم تستطيعون عزله[1].

ولكنه لا يقول لهم كيف ؟! من خلال أي تنظيم ؟! من خلال نظام الشورى النابع من الشريعة الإسلامية ؟! أم من خلال ديموقراطية المجتمع الرأسمالي القائم على مشروعية وضرورة نظام الطبقات المستقرة في مكانها مع تجريم أي اتجاه إلى إذكاء الصراع الطبيعي بينها، ولو من خلال غريزة التطلع إلى مستوى أفضل ؟! أم من خلال التنظيم اليساري القائم على إذكاء الصراع بين الطبقات وحسمه لمصلحة البروليتاريا بوجه خاص أو الكادحين المنتجين بوجه عام ؟! إن مقبول عبد الشافي ـ ومن ورائه الكاتب ـ يتركنا نتخبط في مأساتنا، ولا ينير لنا طريق التنظيم ولا

---

(١) السيد حافظ : «مسرحية حكاية مدينة الزعفران»، الكويت ١٩٧٩، المرجع السابق، ص : ٥٣.

يوجهنا إلى سلبيات تنظيمنا الإجتماعي، ولا يضرب لنا الأمثال من تنظيمات أفضل، وكأنه يريد لنا في النهاية أن نواصل لعبة الكفاح دون عقل، ودون تخبط، ودون تنظيم، كما نفعل منذ أن حكم الفراعنة مصر حتى الآن.

ولكننا نتنبه عند سقوط مقبول عبد الشافي من كرسي خادم العامة، رغم أنه صعد إليه بناءا على اختيار الجماهير، لأن الإختيار في ذاته غير كاف، وإنه إذا لم تراقب الجماهير سلوك السلطة وأصحابها فالنتيجة دائما هي ما حدث لمقبول، وما سيحدث لغيره، ذلك أن أصحاب السلطة العليا، ومن ورائهم الأجهزة ـ محلية كانت أم أجنبية ـ يمسكون بأيديهم الخيوط كل الخيوط ويلعبون اللعبة بمهارة تعززها خبرة طويلة وعريقة ورثوها من الفراعنة والأباطرة والقياصرة. إنهم يتحكمون في الأسواق، وفي البطون، وفي العواطف، وفي الأرزاق، بل ويتحكمون أيضا في اتجاهات الجماهير بما يملكون من وسائل الإعلام والردع والقسر والتخويف والإرهاب من ناحية، والمغازلة والترغيب وتحقيق الأحلام والتطلعات من ناحية أخرى.

وعلى ذلك فإن الكاتب يهدم بسقوط مقبول فكرته المثالية بأن

الشعب صاحب الأمر والنهي، وبأنه يقول للحاكم كن فيكون، أو انزل فينزل، كما كان سلطان الآستانة يفعل بولاة الولايات تحت ظل الإمبراطورية العثمانية. ما الحل إذا، وقد انهزمت أكبر تجارب الزعامة الشعبية في حياة مصر، وكانت نتائج هزيمتها ما يعلم الكاتب والقارئ مما يجري ؟! يبقى السؤال مطروحا، ويبقى لتجربة الشعب وحدها أن تجيب عليه بكل ما تتضمنه كلمة "الشعب" من معطيات : من هو ؟! هل هو المنتجون أم المستهلكون ؟! المتعلمون والمثقفون أم الأميون ؟! التجار والأغنياء والملاك أم الفقراء والمعوزون والكادحون من أجل رغيف أسود .. مجرد رغيف أسود .. وبالكاد بصلة ؟! أم هو في النهاية مجموع تحالف فئات الشعب بكل ما بينها من تناقضات كما أرادت له ثورة ١٩٥٢ أن يكون ؟! ...[١].

٣- مقومات الفرجة في المسرحية :

٣-١- أسماء الشخصيات :

إذا عدنا إلى مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» نجدها قائمة

---

(١) سعد أردش : مقدمة حول مسرح السيد حافظ، م. س، ص : ٢٠-٢١.

على شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية تخدم الحدث المسرحي فقط فالشخصيات الرئيسية تتجسد في شخصية مقبول عبد الشافي بطل المسرحية وزيدان وأبو المعاطي رئيس الكورس وزوجة البطل أم معتز.

أما بالنسبة للشخصيات الأخرى فهي ثانوية تؤدي دورا تكميليا في المسرحيــة وهي : الشاب أخ زوجة مقبول والشرطي ١ والشرطي ٢ والعجوز وهي امرأة في سن الأربعين والفلاح ١ والفلاح ٢ ورئيس الجوقة والوالي والوزير والمنادي في العامة. ورجل ١ ورجل ٢ ورجل ٣ كرم النجار وجرسون المقهى وزوجة الوزير وخادمة القصر والحارس وشهبندر التجار وسليمان أحد الكورس وسكرتير خادم العامة مقبول عبد الشافي.

٣ -٢- الفضاءالدرامى :

المسرح فضاء : فضاء دنيوي، وفضاء مخصص، وفضاء احتفال، والفضاء المسرحي حقيقة جد معقدة لأنه يحتوي على :

أ- مكان مادي محسوس، هو مكان وجود الممثلين في علاقتهم بالجمهور.

ب- مجموع مجرد هو مجموع العلامات الواقعية أو الافتراضية للعرض. ويمكن على العموم التمييز بين عدة أنواع من الفضاء هي :

١- **الفضاء الدرامى :** وهو الفضاء الذي يتحدث عنه النص، فضاء مجرد، على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال.

٢- **الفضاءالركحى :** وهو الفضاء الحقيقي للركح حيث يتحرك الممثلون سواء اقتصروا في تحركاتهم على الركح وحده أو تحركوا وسط الجمهور.

٣- **الفضاء السينوغرافي والفضاء المسرحى :** وهو الفضاء الذي يوجد داخله كل من الجمهور والممثلين أثناء العرض، وميزته أنه يشكل علاقة مسرحية بين الإثنين.

٤- **فضاء اللعب** (**أو الفضاء الحركى**) **:** وهو الفضاء الذي يخلقه الممثل بواسطة حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة[١].

---

(١) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م. س، ص : ٩٣.

٥- **الفضاء النصى :** وهو الفضاء الخطي والصوتي والبلاغي للنص، إنه الفضاء الذي يجمع كل من الحوارات والإرشادات المسرحية. ويتحقق الفضاء النصي عندما لا يستعمل كفضاء درامي متخيل من طرف القارئ أو المستمع، وإنما كمادة خام موضوعة من أجل سمع وبصر الجمهور(١).

وما يهمنا في دراستنا هاته هو الفضاء الدرامي الذي يعارض إلى حد ما الفضاء الركحي. فإذا كان هذا الأخير يتحقق بواسطة المخرج، فإن الفضاء الدرامي لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو المشاهد، وذلك من أجل تحديد إطار لتطور الأحداث والشخصيات ويتشكل الفضاء الدرامي عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية، هذه الصورة التي تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقتها ببعضها في إطار الحدث، ومعنى ذلك أن كل قارئ أو مشاهد يمكنه أن يكون صورته الخاصة والذاتية عن الفضاء الدرامي(٢).

---

(١) باتريس بافيس : Dictionnaire du théâtre نقلا عن المرجع السابق، ص : ٩٣.
(٢) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م. س، ص : ٩٣.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» نجدها متعددة الفضاءات فمن السجن إلى بيت مقبول إلى الجبل حيث يترك مقبول الناس ويذهب ليعمل حطابا من أجل كسب لقمة العيش ومن تم إلى القصر حيث سينصب خادما للعامة إنها فضاءات تعبر أحسن تعبير عن العيش في مدينة الزعفران هذه المدينة التي يقول عنها السيد حافظ أنها ليست على الخريطة وهي خارج الزمان والمكان ولكنها داخل الإنسان(١).

وعلى الرغم من أن كل الفضاءات الدرامية في هذه المسرحية معروفة لدينا ومرتبطة في ذاكرتنا بحدث معين أو بشخصية بعينها، إلا أن الفضاء الدرامي العام للمسرحية الذي يملؤه مقبول عبد الشافي بحضوره القوي ودلالاته الرمزية العميقة هو فضاء لا يخضع لسلطة المكان والزمان، فضاء يقع في تلك المنطقة لتي يلتقي فيها الواقع بالخيال، ويختلط فيها الحلم بالحقيقة، وتمتزج فيها الحقائق بالأوهام. فضاء يجمع بين عالمين عالم الطبقة المسحوقة أو الرعية

---

(١) السيد حافظ : مسرحية «حكاية مدينة الزعفران»، م. س، ص : ٤١.

التي تعيش في محنة تحت ضغط عالم الطبقة الحاكمة أو النبلاء والذي يتجسد في الوالي والوزير اللذين نجحا في خطة إفساد مقبول. وذلك بتنصيبه خادما للعامة والإنتقام منه بتعطيل مصالح المواطنين وبالتالي رفضه من طرف الشعب والإطاحة به من هذا المنصب ليصبح بعد ذلك مجنونا يغني في الطرقات.

وهذه الفضاءات نجدها مملوءة بعناصر متنوعة تتجسد في :

١-الديكور:

لقد احتل الديكور مكانة هامة في هذا القرن، حيث أصبح عنصرا هاما في العرض المسرحي، بخلاف ما كان عليه في القرون الماضية، حيث كان عنصرا سلبيا. والديكور الجيد هو الذي يخدم أولا حركية المسرحية، فقد يتمتع بعدة مزايا كأن يكون مريحا للعين ومتناسقا، وكأن يرسم بدقة الجو العام للمسرحية لكن كل هذه المزايا تبقى ناقصة إذا كان الديكور يعرقل إيقاع العرض[١].

---

(١) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م. س، ص : ٩٤.

وإذا كان الديكور هو مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي فإن المخرج الفرنسي غاستون باتي يرى مع ذلك أن وظيفة الديكور ليست فقط تحديد مكان اللعب أو عرض صور جميلة، وإنما هو أيضا ممثل مساعد للممثلين الآخرين، إذ يجعلهم في الوسط الذي يلائمهم وبذلك يسهل علينا الوصول إلى حياتهم الداخلية(١).

وإذا كنا نتحدث عادة في المسرح عن المدارس والإتجاهات والنظريات فإن المخرج الفرنسي لوي جوفي يرى أنه «ليس هناك نظرية لإنجاز الديكور، ليس هناك نظام أو إرشادات ذات جمالية يمكنها أن تصلح لصناعة وخلق مكان درامي، فالإحساس الموجود في المسرحية وحده يمكنه أن يصلح لصناعة أو ابتكار مكان الحدث»(٢).

وإذا عدنا لمسرحية «حكاية مدينة الزعفران» وجدنا السيد حافظ يعتمد على الديكور التجريدي في قوله : «على المسرح برتكبلات ٨٠ سم، ١٢٠سم، ٤٠ سم، ٦٠ سم في

---

(١) غاستون باتي : L’art du théâtre نقلا عن المرجع السابق، ص : ٩٤.
(٢) لوي جوفي : Le langage dramatique نقلا عن المرجع السابق، ص : ٩٥.

شكل مدرج على اليمين .. أعلى يمين المسرح توجد بوابة السجن وهي من الديكور التجريدي وقد وقف حارسان أمامها»[١].

-الستاربطيء...[٢]

وقد اعتمد على الديكور التجريدي ليترك لنفسه الحرية كي يعدل فيه عن طريق الإضافة أو الحذف حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي لأن السيد حافظ وكما أسلفنا القول كاتبا ومخرجا. وهكذا يقول على لسان رئيس الكورس : على الجبل صعدنا كادت الصاعقة تأخذنا وجدنا كهفا مشتعلة به النار اقتربنا وجدناه[٣]. فالكهف المشتعلة به النار رمزا للحرارة المشتعلة داخل جسد مقبول.

وينقلنا السيد حافظ عبر الديكور إلى قصر خادم العامة مقبول. يتحرك رئيس الشرطة إلى مقبول تتركه زوجته يظهر السكرتير في وجه أبو المعاطي الذي راح يتأمل القصر

---

(١) السيد حافظ : مسرحية «حكاية مدينة الزعفران»، م. س، ص : ٢٩.
(٢) المسرحية، ص : ١٠١.
(٣) المسرحية، ص : ٥٩.

بدهشة[1]. هنا ومن خلال هذا المشهد يتبين الفرق الشاسع بين حالة مقبول من قبل وهو في الكهف وحالته وهو في القصر ولاشك أنه مندهش هو الآخر كصديقه أو المعاطي وهذه أنواع من الديكور يبين من خلالها السيد حافظ تلك الفوارق الطبقية التي عاشها الشعب المصري.

٢- التوابع المسرحية (الأكسسوارات) :

إنها أشياء ركحية (خارج الملابس والديكور) يستعملها الممثلون خلال المسرحية وإذا كانت التوابع كثيرة في المسرح الطبيعي، فإنها بدأت تفقد في وقتنا الحالي قيمتها المميزة لتصبح مجرد آلات للعب، أو أشياء مجردة، أما في مسرح العبث فإن التوابع تبين غزو العالم الخارجي لحياة الأشخاص، بل إنها تصبح هي نفسها شخصيات تملأ الركح[2].

وتكتسب التوابع دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على الركح، ومدى قربها من عناصر ركحية أخرى

---

(١) المسرحية، ص : ٩٠.

(٢) باتريس بافيس : Dictionnaire du théâtre نقلا عن مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية – للدكتور يونس لوليدي، م. س، ص : ٩٦.

أو بعدها عنها، وكذا من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها. فالتوابع تظهر - في الوقت نفسه - في العرض المسرحي كركيزة من ركائز الدلالة، وكمادة "تشكيلية" وهي في الوقت نفسه معلومات وعلامة وقيمة حيث أنها تعطينا معلومات عن عالم خارج المتخيل وتحدد رؤية للعالم، وتأخذ معناها من العمل المسرحي، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا العمل معناه، لذلك لابد من النظر إليها نظرة "سوسيولوجية" و "جمالية". وقد تقتصر أحيانا وظيفة التوابع على مساعدتنا في اكتشاف المكان الذي توجد فيه، كما أنه يمكن في بعض الأحيان اختزال تغيير الديكور في تغيير التوابع فقط[١].

والتوابع في مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» كثيرة ومتعددة أبرزها المنبر حين تخاطب الزوجة مقبول : أتذكرك يا مقبول حين قلت أن كل الناس أطفال الله حينما تراك الناس على المنبر وتصلي خلفك أمام الله[٢]. فالمنبر هنا رمز للعلم والنور الذي يحمله فكر مقبول هنا تتبين النزعة الدينية لدى

---

(١) الدكتور يونس لوليدي : المرجع السابق، ص : ٩٦.
(٢) السيد حافظ : مسرحية «حكاية مدينة الزعفران»، م. س، ص : ٣٤.

السيد حافظ المتأثرة بالخطاب الديني المنزل من عند الله بدل الخطابات الإيديولوجية الغربية التي طبقها الحكام المصريين بشكل منحرف وتحولوا إلى ديكتاتوريين بممارستهم للقمع والتشريد في حق الشعب المصري إلى درجة أن الإنسان المصري المقهور أصبح لا يملك حتى ثمن الكفن عند موته وهذا ما عبر عنه السيد حافظ على لسان الكورس أثناء حواره مع مقبول. «*هل تعرف أن أم حسن بائعة الطماطم قد ماتت ولم نجد ثمن الكفن*»(١).

فالكفن هنا رمز للتقتيل والإعتقال الذي تعرض له الشعب المصري. ولعل بطلنا مقبول خير مثال لهذا الإعتقال حيث اعتقل لمدة عامين وخرج ليجد نفسه بدون عمل. ويحاول أن يعوض هذا النقص المادي بحمله للفأس وخروجه إلى الجبل ليعمل حطابا أو مزارعا «*ضوء على زوجة مقبول بينما هو يحمل فأسا*»(٢). فالفأس هنا رمز لارتباط أبناء الشعب المصري بأرضهم رغم التنكيل الذي يلحقهم من طرف السلطة الفاسدة والهلع والخوف الذي يطاردهم في كل مكان.

---

(١) المسرحية، ص : ٤٣.
(٢) المسرحية، ص : ٤٧.

فبمجرد سماعهم تولية مقبول خادما للعامة خرجوا ليبحثوا عنه في الجبل ليحملونه ويفرحون بالمنصب الذي أسند إليه وذلك أملا في خدمتهم خدمة جيدة تليق بمستوى عيشهم (يحملونه) (وهم يخرجون)[١].

ولعل هذه الطريقة جاءت تعبيرا من الكاتب على أن مقبول قد مات ليس ذلك الموت الأبدي وإنما موت الحس النضالي لديه وهذا ما يؤكده صديقه أبو المعاطي بقوله : «وأنا في الشارع في الساحل في الأرض في ظل الأشجار. أحكي للناس عن صديقي الصفر. السيف القتيل»[٢] ولعل الضرب بالسوط كذلك الذي تعرض له مقبول داخل السجن كل يوم خمس عشرة جلدة على ظهره[٣] أنكى طريقة لإبادة كل الأفكار التحررية التي يحملها فكره. فالسوط رمز للقمع في أقصى درجاته. يتجلى ذلك بوضوح أكثر عندما تتدخل السلطة بالسلاح في آخر مشهد من مشاهد المسرحية وذلك لتفريق المتظاهرين حينما تمت الإطاحة بمقبول وألقى

(١) المسرحية، ص : ٦١.
(٢) المسرحية، ص : ٦٥.
(٣) المسرحية، ص : ٧٤.

بالسيف وأخذ يصيح[1]. إنها النهاية الغير المنتظرة له وبذلك لم يفقد الحس النضالي فقط وإنما فقد عقله وأصبح مجنونا يصيح ويغني في الشوارع.

٣- الملابس :

لقد احتلت الملابس مكانة مهمة ومتنوعة في الإخراج المعاصر، حيث أصبحت بحق «الجلد الثاني للممثل» كما قال المخرج والممثل الروسي تايروف في بداية هذا القرن. فإذا كانت الأزياء قد سعت طيلة حقب مسرحية عديدة إلى أن تتماشى فقط مع المواقف، فإنها بدأت الآن تحتل مكانة طموحة جدا داخل العرض المسرحي، حيث تعددت وظائفها واندمجت داخل مجموع العمل المتعلق بالدلالات الركحية. فالزي المسرحي يعطي عادة معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر والجنس والمهنة والإنتماء الإجتماعي. وما يهم هو تطور الزي خلال العرض، وكذا المعنى الناتج عن تناقض أو تكامل الأشكال والألوان.

ولابد لعين المتفرج أن تشاهد وتحس بكل ما ألقي على الزي

---

(١) المسرحية، ص : ٩٨.

المسرحي ـ كحامل لعلامات ـ من حدث، ومزاج، وموقف، وجو. ولعل الصعوبة تكمن في جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبعض دقائق، بل يجب أن تظل ترسل علامات في الوقت المناسب، وحسب جريان الأحداث وتطور العلاقات العاملية[١].

وتأخذ الملابس في مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» قيمتها حيث يفضل السيد حافظ أن تكون ملابس الكورس فقيرة وبسيطة[٢] لتوافق موضوع المسرحية الذي يدور حول علاقة الحاكم بالمحكومين الذين يعانون القمع والتشريد ففي قلب منتصف المسرح يظهر مقبول في ملابس بيضاء[٣] فاللون الأبيض هنا رمز لبراءة مقبول. ثم يخلع هذه الملابس ليبدو بملابس الفرسان[٤] فملابس الفرسان هنا تختلف عن الملابس البيضاء وكلا اللباسين يعبر تعبيرا جيدا عن شخصية مقبول فلابد له أن يبدو بملابس الفرسان لأن

---

(١) إيبيد : نقلا عن ـ مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية ـ م. ص، ص : ١٠٠.

(٢) السيد حافظ : مسرحية «حكاية مدينة الزعفران»، م. س، ص : ٢٩.

(٣) المسرحية، ص : ٣٢.

(٤) المسرحية، ص : ٣٣.

الوضع الذي يعيشه مزري للغاية لذا وجب عليه النضال من أجل تحقيق العيش في وضع أفضل. ويكرس صديقه زيدان هذا الوضع المزري بكلامه.

لا تسبني .. أنا أسرق الحذاء واضع بدلا منه حذاء قديم لأنني لا أملك في بعض الأحيان حذاء[١].

لكن هذه الملابس التي يرتديها مقبول ستختلف بدخوله القصر وتنصيبه خادما للعامة «ودخل القصر رغم أنفه وخلعت الناس ملابسه المهلهلة ليرتدي جبة خادم العامة ويحمل سيفه ويجلس الكرسي الأنيق ويرتدي النعال الذهبي ذا البريق»[٢].

فهذا التغيير جاء رغم أنف مقبول وامرأته كذلك ارتدت أفخر الثياب[٣] لتخرج إلى النزهة مع زوجة الوزير على ضفاف نهر العراء[٤].

إلا أن رغد العيش هذا لم يدم طويلا فبتعطيل مصالح العامة

---

(١) المسرحية، ص : ٤٥.
(٢) المسرحية، ص : ٦٦.
(٣) المسرحية، ص : ٦٦.
(٤) - المسرحية، ص : ٧٩.

وتقصيره في خدمة الشعب بالإنطواء على نفسه داخل القصر ومقته للمنصب الذي أسند له ارتفعت أصوات الكورس ضده لتنادي بخلعه من هذا المنصب ليخلع بالتالي جبة خادم العامة ويخلع الحذاء أيضا ليصير حافي القدمين مثل باقي أفراد الشعب(١). وامرأته كذلك عادت إلى الكوخ وارتدت الملابس المهلهلة وجلست في الطريق(٢). فبارتدائه لملابس الملوك وخلعها بعد ذلك ليرجع إلى وضعه السابق وربما أنكى من ذلك أحسن دليل على انتقام الحكام من أبناء الشعب المناضلين من أجل الخبز بتحطيم أفكارهم وطموحاتهم فإما أن يتماشى مع خططهم فيصبح مثلهم وإما رفضه تلك الخطط فيؤدي به الأمر إلى الهاوية أو إلى قارعة الطريق.

٤- الموسيقى :

إذا رجعنا إلى مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» نجد السيد حافظ لا يعير اهتماما كبيرا للموسيقى لأن موضوع المسرحية يحمل هموم الإنسان المظلوم في هذه المدينة التي توجد داخل هذا الإنسان فالقمع والتشريد لا تتناسب معه إلا

---

(١) المسرحية، ص : ٩٥.
(٢) المسرحية، ص : ٩٧.

موسيقى حزينة أو طبيعية كموسيقى البلابل التي تنشد الأناشيد البيضاء[١].

ونجد الموسيقى متجسدة بكثرة عند الطبقة الحاكمة فمن موسيقى الطبول[٢] إلى الموسيقى الهادئة التي تعزف أثناء الليل[٣] إلى أن ينام مقبول الذي أصبح يعيش داخل القصر باعتباره خادما للعامة. إلى الموسيقى الطبيعية التي يستيقظ عليها في الصباح المتجسدة في أصوات البلابل العذبة[٤].

٥-الرقص:

الرقص كذلك نجده قليلا في المسرحية لا يتجسد إلا من خلال هتافات الكورس بسقوط خادم العامة[٥] وهتافاته أيضا عندما أعلن عن تنصيب مقبول في هذا المنصب بحيث احتشد في شكل هرمي يهتف بصوت خافت[٦].

من خلال هذا التعبير عن الفرح يتبين بوضوح مدى القمع الذي تعاني منه الطبقة الفقيرة من المجتمع فهي لا تفرح

---

(١) المسرحية، ص : ٣٩.
(٢) المسرحية، ص : ٥٧.
(٣) المسرحية، ص : ٨٠.
(٤) المسرحية، ص : ٨١.
(٥) المسرحية، ص : ٥٢.
(٦) المسرحية، ص : ٥٨.

وترقص وتهتف إلا عندما تسمع خبرا فيه بصيص من الأمل للعيش أفضل إلا أن هذا الفرح لا يدوم طويلا نظرا لأساليب المراوغة التي يتخذها الحكام حتى ينتقموا من خصومهم الذين ينادون بالحرية والمساوات.

٦- الأصوات الإصطناعية :

وظفها السيد حافظ ليبين استحالة العيش باطمئنان في مدينة الزعفران يتجسد ذلك في تعليمات السكرتير حين يتكلم مع أبو المعاطي ثم تقول بصوت خافت[١] بحيث يتحتم عليه أن يصطنع صوتا غير صوته المعتاد وهذا يدل على تحكم السلطات حتى في أنفاس المواطنين.

حتى الكلام يجب أن يتكلموا بالطريقة التي تريدها وإلا سيتم التنكيل بهم عن طريق الزج بهم في السجن إلى غير ذلك من أنواع التعذيب. وتتجسد الأصوات الإصطناعية أيضا في آخر المسرحية.

(الستار بطيء ....) (مع مزج الأصوات ......)[٢] وهي

---

(١) المسرحية، ص : ٩١.
(٢) المسرحية، ص : ١٠١.

أصوات اصطناعية تظفي طابعا جديدا على التجربة المسرحية للسيد حافظ بحيث تعطي للعرض المسرحي نكهة خاصة وتعبر عن انتهاء عرض المسرحية.

٧- الإضاءة :

من المؤكد أنه يمكن خلق الفضاء الدرامي انطلاقا من الإضاءة يمكنها أن تقوم بالأشياء الآتية :

أ- تغير في مساحة الفضاء عن طريق إضاءة منطقة معينة فقط وترك باقي المناطق الأخرى في الظلام.

ب- تظهر علاقة الفضاء بالزمان عن طريق تغيير إضاءة الفترة الزمنية.

ج- تحذف حدود الفضاء عن طريق عدم إضاءتها، وبذلك تخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي وغير المحدود.

د- تصور الجو بطريقة تجريدية، وكذا "واقع" فضاء خارج الركح(١).

ولا تكمن أهمية الإضاءة في أنها تشكل عنصرا من عناصر

---

(١) آن أبير سفيلد L'école du spectateur نقلا عن المرجع السابق للدكتور يونس لوليدي، ص : ٩٨.

اللغة الدرامية، بل تكمن أيضا في كونها تخدم مجموعة من اللغات الدرامية الأخرى، حيث تبرز بعضها، وتخفي بعضها الآخر، وحيث تلون بعضها، وتظهر اللون الحقيقي لبعضها الآخر.

بل إنها تكون في الغالب في خدمة الممثل، فتعزله عن المجموعة أحيانا وتجعل الممثلين مجموعة متجانسة أحيانا أخرى، كما يمكنها أن تركز على الحركات الميمية لممثل أو على تعابير وجهه. بل إن الإضاءة هي التي تخلق إيقاع المسرحية بحيث تفصل بين المشاهد، وتكشف عن الحالة النفسية لشخصية ما، وتتدخل في الحدث عن طريق خلق قطيعة أو إقامة علاقة بين الشخصيات، كما أنها تبرز انسياب الزمن، وبذلك فهي تملك قيمة مجازية ورمزية(١).

وهكذا فإن للإضاءة وظائف درامية وسيميولوجية لا حدود لها، فهي تضيء حدثا وتعلق عليه، وتعزل ممثلا أو عنصرا من عناصر الركح، وتخلق جوا، وتعطي للعرض إيقاعا،

---

(١) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م. س، ص : ٩٨.

وتسمح بقراءة الإخراج، وتوضح تطور الحجج والمشاعر، كما أنها تنسق بين باقي النظم الركحية الأخرى إما عن طريق خلق علاقات بينها أو عن طريق عزل بعضها عن بعض[١].

ونجد للإضاءة في مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» حضورا متميزا حيث وظفها السيد حافظ في أربعين إشارة تقريبا. سواء ما تعلق منها بالتعميم، أو الإظلام التام، أو الإخفات، أو تسليط البقع الضوئية، أو تلوين الإضاءة. الكورس (الإضاءة عليه فقط)[٢] (الإضاءة على قلب منتصف المسرح. وقد جلس الكورس حول مقبول)[٣] ففي هذين المشهدين تسلط الإضاءة على الكورس ومقبول فقط لأنهم هم الذين تنبني عليهم جل أطوار المسرحية حيث سيصبح البطل مقبول في رتبة عالية من الحكم بفضل الآخرين وهم الكورس الذين يستطيعون تنصيب وعزل خادم العامة.

---

(١) باتريس بافيس : Dictionnaire du théâtre نقلا عن المرجع السابق، ص: ٩٨.
(٢) السيد حافظ : مسرحية «حكاية مدينة الزعفران»، م. س، ص : ٢٩.
(٣) المسرحية، ص : ٤١.

وبعد ذلك (ضوء أصفر على المرأة والشاب)[١] فالمخرج في هذا المشهد أعطى للإضاءة اللون الأصفر الذي يرمز إلى نور الشمس فهذا النور الذي خيم على زوجة مقبول وأخيها الشاب إنما يعبر عن نور الحكمة التي تعلماها من مقبول ويوحي بقرب خروجه من السجن ليبتدأ بذلك الصراع الحقيقي بينه وبين السلطة. فحينما يعود مقبول من السجن وتناديه زوجته (يذهب إليها الضوء يختفي)[٢] ولاختفاء الضوء دلالة على أن المشهد مؤثر ويريده المخرج أن يمر في الظلام بحيث أخذت الزوجة زوجها مقبول إلى البيت لخوفها عليه من أجهزة القمع المتجسدة في السلطة التي تطارده أينما حل وارتحل. ثم تعود الإضاءة من جديد إلى يمين المسرح حيث جلس الوالي والوزير[٣] يتدبران أمر مقبول ويدرسان حالته وهو بدون عمل. ثم يحمل هذا الأخير الفأس (ضوء على زوجة مقبول بينما هو يحمل فأسا)[٤] ليصعد إلى الجبل ويعمل حطابا أو مزارعا وبخروجه من

---

(١) المسرحية، ص : ٣١.
(٢) المسرحية، ص : ٤٦.
(٣) المسرحية، ص : ٤٦.
(٤) المسرحية، ص : ٤٧.

البيت ستختفي الإضاءة من عليهما[1] ليمر هذا المشهد هو الآخر في الظلام وهو مؤثر جدا لأن مقبول شعر بالغبن أثناء جلوسه بدون عمل. تهزه نفسه للعمل في مهنة لا تليق بمستواه. ومقبول هنا لا تهمه المهنة بقدر ما يهمه الإنسلاخ عن الواقع وحب العزلة عن الناس وكأنه يريد أن يكون متصوفا لا دخل لشؤونه بشؤون السلطة ليترك أموره إلى الله. من هنا تبدو جلية تلك النزعة الدينية لدى السيد حافظ التي يجسدها في مسرحيته هاته بطله مقبول.

فمقبول يريد أن يعيش زاهدا في هذه الدنيا ولكن لسوء حظه حتى الطبيعة تعلم مصيره المنتظر وتتأسف لحاله. «نور الشمس يرسم سؤالا في الأفق»[2] فالإضاءة في هذا المشهد طبيعية. تعبر عن ملل مقبول من واقعه المعاش فهو دائما مطارد يريد هذه المرة أن يبتعد عن الشر الذي يمارس على المظلومين في مدينة الزعفران ليبحث عن الراحة العقلية لنفسه المريضة بكثرة القهر والتعذيب.

---

(١) المسرحية، ص : ٤٨.
(٢) المسرحية، ص : ٥١.

وفجأة يصطدم بالواقع وتتعالى أصوات الكورس واحتفالاته بتولية مقبول منصب خادم العامة ليجد نفسه محصورا بين أفكاره التصوفية وما ينادي به الآخرون. (ضوء على الوالي والوزير .. ضوء على الكورس الذي احتشد في شكل هرمي يهتف بصوت خافت)[١] وبذلك يصير مقبول منطويا على نفسه داخل القصر لا يشع نوره إلا قليلا كما جاء على لسان أبو المعاطي. «صار هو الآن في القصر. القنديل يسمونه خادم العامة»[٢] أصبح مثل القنديل يذوب شيئا فشيئا إلى أن يتم عزله بشكل قاسي جدا حيث سيسحبه الحراس[٣] وسيختفي الضوء من عليه ومن على الحراس ليرسم لنا المخرج مشهدا مؤلما في الظلام حيث ستتدخل السلطة بالسلاح لتفريق المتظاهرين ضد مقبول وبذلك يكون السيد حافظ قد نجح نجاحا كبيرا في رسم جميع مشاهد مسرحيته بطريقة جميلة تبرهن على أنه كاتب مسرح تجريبي بامتياز.

---

(١) المسرحية، ص : ٥٨.
(٢) المسرحية، ص : ٧٧.
(٣) المسرحية، ص : ٩٩.

تجليات التجريب في المسرحية :

١- على مستوى الحوار المسرحى :

تقوم المسرحية على حوار لامع، فكل شخصيات المسرحية تتحاور فيما بينها بناءا على موقف فكري لدى السيد حافظ بحيث أراد لهذا الحوار أن يكون حاملا لمواقفه وانفعالاته تجاه السلطة المستبدة المتسلطة. ويجسد ذلك مقبول عبد الشافي بطل المسرحية في صراعه الدائم مع هذه السلطة وحواراته الحاسمة التي تنير عقل الناس في مدينة الزعفران وتدعوهم إلى القيام بالثورة ضد الجور والقمع. يبدو ذلك بشكل جيد في حواره مع الكورس وتوعية هؤلاء بأنهم يملكون زمام الأمور كلها وباستطاعتهم عزل خادم العامة والوقوف في وجه السلطة وهو حوار سياسي محض يبرز النزعة السياسية القائمة على الأفكار الثورية. مما يتيح لنا فرصة الحكم على هذه المسرحية بإدراجها في إطار المسرح السياسي لأن جل حواراتها تكشف الوضع الذي تعيش عليه الطبقة المسحوقة وتدعو إلى رفض هذا الوضع وتغييره. وذلك بالإعتماد على فكر مقبول وشجاعة موقفه تجاه الطبقة الحاكمة في مدينة الزعفران.

٢- على مستوى الشخصيات :

يملك السيد حافظ في هذه المسرحية قدرة بالغة على التجسيد ويملك قدرات واعية على رسم شخصيات هذه المسرحية بدقة وعمق وهذا ما يدل على معرفته العميقة والواعية على أن الشخصية الإنسانية في المسرح هي التي تمنح الدفئ والدم والحرارة[١]. بحيث نجده يعتمد كثيرا على شخصية البطل مقبول في تحركاته ومواقفه المتوهجة بالخطابات السياسية داخل مدينة الزعفران مع الإهتمام أيضا ببعض الشخصيات الأخرى كزوجة البطل أم معتز وأبو المعاطي رئيس الكورس. وعلى العموم فكل الشخصيات في المسرحية تلعب الدور المنوط بها بشكل يتناسب مع أفكار السيد حافظ.

٣- على مستوى الأحداث :

إذا رجعنا إلى المسرحية نجد جميع أحداثها تكرس ذلك الصراع الطبقي داخل مدينة الزعفران. هذه المدينة التي ليست على الخريطة ولكنها داخل الإنسان. فالأحداث كلها

---

(١) الدكتور إبراهيم عابدين : دراسات في مسرح السيد حافظ، الجزء الأول، م. س، ص : ١٢٩.

تنبني على قيمة هذا الإنسان ودوره في الحياة. وهل هو إنسان إنسان أم إنسان حيوان ؟. والواقع أن الحق مات في الإنسان. فمن ينقذ الإنسان من الضلال غير الحرية[1].

من هنا تنطلق أحداث المسرحية المتجلية كلها في النضال والإستماتة من أجل الحرية التي تمت مصادرتها في المدينة مما جعل البطل مقبول يجري دائما وبصفة مستمرة وراءها مما أدى به إلى السجن الذي تلقى فيه تعذيبا مريرا. وبعدها سيخرج ليصبح حاكما للعامة إلا أنه في الأخير لم يستطع استغلال مكانته لإثبات قدراته الفكرية وتحقيق أحلام الجماهير التي اعتمدت عليه كثيرا في حل مشاكلها.

وفي الأخير سيندحر ويفقد عقله وبالتالي سيستبد حلمه الكامن في النضال من أجل الحرية.

٤- على مستوى الحكاية :

إن مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» عمل فني توفر له كل ما يحتاجه العمل الفني الناجح فالمسرحية تحمل فكرة إنسانية عميقة يحاول المؤلف أن يعالجها ويقتحمها ويثيرها

---

(١) السيد حافظ : «مسرحية حكاية مدينة الزعفران»، م. س، ص : ٣٤.

على المسرح. إنه يقبض في مسرحيته على قلب مشكلة كبيرة من مشاكل الإنسان المعاصر وهي الحرية[1]. وبذلك يكون السيد حافظ قد تميز عن غيره من المؤلفين بمسرحيته هذه التي تجسد ذلك النضال المستمر للشعوب من أجل الإنعتاق من الهيمنة والسلطوية والقمع الذي يتعرض له كل تواق إلى الحرية. وهذا ما جعلها تسرق الأنظار وتنال إعجاب المتلقي.

٥- على مستوى الكتابة المسرحية :

بتناول السيد حافظ للمواضيع الكبيرة والحساسة مثل الكفاح من أجل الحرية الذي تجسده مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» يكون قد أحدث ثورة في المسرح العربي. فالكاتب يهتم اهتماما بالغا في هذه المسرحية بمعنى وجود الإنسان وبالدور المنوط به من أجل انعتاقه. كما أنه يعمل على إيقاظ المتفرج ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مؤلوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعي. كما أنه يقتحم في مسرحيته هذه

---

(١) الدكتور إبراهيم عابدين : عالمية المسرح في السيد حافظ، م. س، ص : ١٣١.

قضية معقدة شغلت كاهل الإنسان العربي في عصرنا الحديث. لذلك نجده يلجأ إلى أشكال ومضامين طليعية تتجاوز كل الحدود التي قامت عليها الحركات الطليعية السابقة. بحيث نلمس كل ركائز التكوين الإجتماعي في هذه الحكاية. وهكذا استطاع السيد حافظ أن يمنح ويحقق للمسرح الطليعي المصري استقلالا ذاتيا وأن يحرر المسرح العربي من كل ما يمكن اعتباره من باب استبداد الكلمة المكتوبة. فهو يحيا وكأنه كله حواس التقاط تسجل وتعمل من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر. مما جعله يقدم لنا كتابات مسرحية جديدة ومتطورة مشحونة بالإنبهار المدهش والمثير النابعين من صميم التكوين الإجتماعي والفلسفي لديه مما جعله يتميز بنمط معين من الكتابة المسرحية عن باقي الكتابات الأخرى.

خاتمة

إن التجريب المسرحي لا يمكن أن يتأصل في بلد بينه وبين عتبات الديموقراطية أشواط بعيدة ولا يزدهر في دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلمات موضع المساءلة، ولا تحت قيادة عسكرية أو شبه عسكرية لا تعرف سوى معنى الطاعة المطلقة والتصديق المطلق للقائد الزعيم الملهم، ولا في ظل سلطة سياسية لا تعرف سوى معنى الإجماع ولا تحت هيمنة طائفة دينية تنفي حتى غيرها من الطوائف في الوجود أو الاختلاف عنها في التأويل.

ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور في ثقافة تفزع من الآخر، وتتعود فيها الذات النظر إلى المغاير نظرة الريبة، كأنها تختزل الموقف المتعصب للقطر المنغلق على نفسه. ذلك الذي ينظر إلى الأقطار المختلفة نظرة التوجس المستريب. ولن يصل فعل التجريب إلى حده الأدنى في المجتمع الذي يقمع فيه النقل نقيضه العقل، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد، والإتباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح.

وكثيرة هي التجارب التي قمعت باسم الجماهير الكادحة، وبعضها تحت راية الشعار، وطن حر وشعب سعيد، مع أن الوطن الحر يعني حرية الحوار مع النفس والآخر بالقدر نفسه، والشعب السعيد هو الشعب الذي لا ينظر أفراده بعضهم إلى بعض نظرة الريبة، وهذا ما ينطبق على تجربة كاتبنا الطليعي السيد حافظ الذي كون أول مسرح تجريبي في مصر إلا أنه تعرض للسخرية والتهميش من طرف الذين احتكروا هيئة الثقافة المصرية والذين يقول عنهم أنهم فارغون من كل شيء في الأقلام.

بحيث زوروا التاريخ زورا وبهتانا ونسبوا لأنفسهم حركة التجريب في المسرح. وإذا رجعنا إلى أعمال هذا الكاتب الفنية وجدنا أن كل ما يقوله صحيحا. بحيث تبرهن له هذه الأعمال عن الكفاءة العالية في مجال الكتابة المسرحية التجريبية. فمسرحه من نوع جديد وباستلهامه للواقع الإجتماعي المصري عبر التاريخ وإدراج ذلك القمع المتجسد في الديكتاتورية المتسلطة التي حكمت مصر في مسرحيته الجميلة «حكاية مدينة الزعفران» التي يغلب عليها الطابع السياسي البارز من خلال الصراع بين سلطة الحكم المستبدة

والطبقة المسحوقة التي لا تملك في أغلب الأحيان قوت يومها. وقد انتهيت من خلال دراسة هذه المسرحية إلى النتائج التالية :

١- أن هذه المسرحية عمل فني توفر له كل ما يحتاجه العمل الفني الناجح.

٢- بحث السيد حافظ من خلال هذه المسرحية عن حرية الشعب في التعبير عن آرائه.

٣- نزعة الكاتب الفكرية والفلسفية التي يعرضها بوعي وحكمة تتجسد في صراع الشعب الدائم والمستمر مع السلطة من أجل الحصول على الحرية المفقودة.

لائحة المصادر والمراجع

بالعربية :

١- ابن منظور (أبو الفضل) الأنصاري الخزرجي : لسان العرب، الجزء الثاني حرف باء، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٤.

٢- الإمام (سيد أحمد) : حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣- الدكتور بن زيدان (عبد الرحمن) : إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

- خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي، مكناس، ١٩٩٧.

٤- روز إيفانز (جيمس) : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩.

٥- الزعبي محمد (أحمد) : الإطار المفهومي «للحاجة» جملة دراسات عربية، بيروت، العدد ١٢، ١٩٨١.

٦- السيد (حافظ) : حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، المسرح التجريبي أوزوريس، دار العربي، الطبعة الأولى، ١٩٧٢.

- دراسات في مسرح السيد حافظ، الجزء الأول، ١٩٨٨.

- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، سلسلة رؤيا للإبداع، الطبعة الثانية، يناير ١٩٧١.

- مسرحية "حكاية مدينة الزعفران"، ستة رجال في معتقل، سلسلة رؤيا للإبداع، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠.

- مسرحية "سيزيف"، سلسلة رؤيا للإبداع، مركز الدلتا للطباعة سنة ١٩٩٠.

٧- عصفور (جابر) : معنى التجريب، مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي، العدد ١، السنة ١٩٩٢، وزارة الثقافة المصرية.

٨- الدكتور لوليدي (يونس) : - مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية - المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية، منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه، كلية الآداب ظهر المهراز - فاس، سنة ١٩٩٩.

٩- الدكتور المنيعي (حسن) : هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير مكناس، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

١٠- الدكتور الناجي (سعيد) : التجريب في المسرح - التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي - مطبعة درا النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

بالفرنسية :

1- Encyclopedia Universalis, Tome 9.
2- Veinstein A : Le théâtre expérimental – Ed Renaissance du live, Paris, 1968.

المجلات :

١- مجلة إبداع، العدد ٩، السنة الثانية، سبتمبر ١٩٨٤.
٢- مجلة أدب ونقد القاهرية، العدد ٨٦، أكتوبر ١٩٩٢.
٣- مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب، العدد ٣، ١٩٨٩.
٤- مجلة الأقلام العراقية، العدد ٦، ١٩٨٠.
٥- مجلة التأسيس، العدد الأول، السنة الأولى، يناير ١٩٨٧.

٦- سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠.
٧- سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٠، ١٩٨٧.
٨- مجلة عالم الفكر، المجلد ١٧، العدد ٤، ١٩٨٧.
٩- مجلة عالم الفكر، المجلد ١٤، العدد ٤، ١٩٨٤.
١٠- مجلة عالم الفكر، المجلد ١٨، العدد ٤، ١٩٨٨.
١١- مجلة عالم الفكر، المجلد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٥.
١٢- مجلة الفصول الأربعة، العدد ٢٧، دجنبر ١٩٨٤.
١٣- مجلة فصول المصرية، العدد الأول والرابع، ١٩٩٥.
١٤- مجلة فصول المصرية، المجلد ٢، العدد ٣، ١٩٨٢.
١٥- مجلة الفكر العربي، العدد ٦٩، سبتمبر ١٩٩٢.
١٦- مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٠، ١٩٨٦.
١٧- مجلة المسرح المصرية، العدد ٨٦، ١٩٩٦.
١٨- مجلة الوحدة، العددان ٩٤-٩٥، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يوليوز ١٩٩٢.

الجرائد :

- الملحق الثقافي لجريدة العلم، السبت ١٨ ماي ١٩٩١، العدد ٨٢١.

البحوث :

- ابن إبراهيم (عبد الرحمن) : الحداثة والتجريب في المسرح المغربي المعاصر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا (مرقونة) ١٩٩٧-١٩٩٦.

الأطروحات :

- غياط (عبد اللطيف) : مظاهر التجريب في المسرح المغربي: مسرح الهواة نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه (مرقونة) ٢٠٠٢-٢٠٠١.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله فى المسرح والرواية
حتى شهر نوفمبر ٢٠٢٠

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦ / كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤ /١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر 2015
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت –سلطنة عمان –البحرين) ١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت –دبى –أبوظبى) ١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت –البحرين – قطر) ١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت – دبى) ١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت – البحرين) ١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت – بغداد) ١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت – بغداد) ١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.

- عنتر بن شداد (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية أولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى

فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض

- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى، أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى

من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم. محمد عبد المعطى

<u>كتب العديد من الروايات منها :</u>

١. مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢. نسكافيه ٢٠١٠
٣. قهوة سادة ٢٠١١
٤. كابتشينو ٢٠١٢
٥. شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦. كل من عليها خان ٢٠١٥
٧. حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨. ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩. نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠. نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١. شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢. كرس على البحر ٢٠١٨
١٣. هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤. الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥. وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦. حكاية البنت لاماروقراقوش ٢٠١٩

١٧. لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨. كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩. نسيت أحلامى فى باريس ٢٠١٩
٢٠. أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠

مشاريع السيد حافظ الكوميدية للمسرح

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. والله زمان يا مصر
٤. الأقصى فى القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١. سندريلا
٢. الشاطر حسن
٣. أبو زيد الهلالى
٤. سندريلا والأمير
٥. سندس
٦. علي بابا
٧. أولاد جحا
٨. بيبى والعجوز
٩. سندباد سواح فى البلاد
١٠. قطر الندى
١١. عنتر بن شداد
١٢. فستق وبندق
١٣. القطة يويو
١٤. أحلام بابا نويل
١٥. حمدان ومشمشة
١٦. سفروته فى الغابة
١٧. حب الرمان وخيزران
١٨. الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبى

١. كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى - الط الرابعة
٢. حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣. هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤. علمونا أن نموت وأن نحيا
٥. الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦. حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧. حبيبتي أميرة السينما
٨. إشاعة
٩. إجازة بابا

١٠. الميراث
١١. سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢. إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣. نغم فى الحلم الفوضوى
١٤. تقسيمات مختزنة للشمس
١٥. سقوط حضارة لوط
١٦. الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧. المفتاح
١٨. الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩. سيزيف القرن العشرين
٢٠. الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
٢١. رجل ونبي وخوذة
٢٢. امرأة وزير وقافلة
٢٣. طفل وقوقع وقزح
٢٤. لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥. تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا
٢٦. خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧. محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادًا
٢٨. تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩. ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠. بوابة الميناء
٣١. قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها
٣٢. امرأتان
٣٣. ليلة ليلاء
٣٤. ليلة الخميس
٣٥. ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦. ليلة اختفاء إخناتون
٣٧. ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨. المنشار

٣٩. التحقيق
٤٠. صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١. المسافر ٢٠١٨
٤٢. الجراد ٢٠١٨
٤٣. مزامير السيد حافظ المسرحية – تحت الطبع.

قدم لمسرح المونودراما مشروعاً :

١) مسرحية أجازة بابا
٢) مسرحية الخادمة والعجوز
٣) مسرحية اكسبرسو

أخرج للمسرح

١. مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري الستره ١٠ شخصيات.
٢. (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
٣. الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
٤. الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
٥. آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي-فؤاد حداد.
٦. حديقة الحيوان لإدوارد أولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.
٧. كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
٨. أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.

٩. نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى.. ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور .
- جماعة المسرح الطليعي التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون إجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	مسرح كلية الأداب بالاسكندرية	حكاية الفلاح عبد المطيع	رمضان عبد الحفيظ	١٩٨٧
٢	قصر ثقافة الحرية – الاسكندرية	امرأتان	السيد حافظ	١٩٨٩
٣	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٤	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٥	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٧	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٨	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٩	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
١٠	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
١١	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٢	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧

١٣	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٤	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٥	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٦	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٧	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٨	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٩	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
٢٠	البيت الفنى للمسرح مسرح الغد	امرأتان	محمد متولى	٢٠٠٢
٢١	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
٢٢	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤
٢٣	قصر ثقافة أبو تيج بأسيوط	ملك الزبالة	إميل شوقى	٢٠٠٩

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبي بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالي الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه

١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

- **الأستاذ عادل شاهين**
- **الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن**
- **المخرج ناجي أحمد ناجي**
- **المخرج رمضان عبد الحفيظ**
- **المخرج سيد شعبان**

<u>أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون</u>

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكي مسرحية
دكتور محمد عبد المعطي مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكي مسرحية
سمير حسني مسرحية
محمد متولي مسرحية
عبد الرحمن الشافعي مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية

عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

أخرجت مسرحياته فى العراق من الأساتذة

- د. وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
- دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
- دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
- دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى
- المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطيني المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

- منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
- دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)
- د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
- عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد – مسرحية الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

<u>كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله فى مسرح الطفل :</u>

- **كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.**
- **كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.**
- **الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا علي بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).**
- **مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.**
- **مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).**
- **مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.**
- **دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للالسيد حافظ - سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.**
- **مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر– الكويت**
- **مسرح الطفل فى الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت**
- **خصوصية التأليف لمسرح الطفل فى الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.**
- **مفهوم الثورة فى مسرح الطفل فى أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.**

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله فى المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - موسكو - تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧ .
- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجًا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨ .
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري - منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩ .
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠ .
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢ .
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١ .
- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢ .
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢- ١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول - وجدة - المغرب - ١٩٩٦ .
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للالسيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة –الجزائر.

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ

١- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.

٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٣- التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٤- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٥- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٦- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى –عراقية.
٧- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية فى المسرح التجريبى د. نجاة صادق الجشعمى –عراقية
٨- السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى –عراقية.
٩- السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١٠- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١١- انحطاط العالم د. إبراهيم بوخالفة –الجزائر.
١٢- تمثيل العالم د. إبراهيم بوخالفة –الجزائر.
١٣- التأثيث المكانى فى رواية ليالى دبى شاى بالياسمين –د. محمد زعترى- الجزائر.
١٤- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد الدكتور: مفتاح خلوف –الجزائر –ط ٢٠٢٠م.
١٥- الحب الملكى –سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى –عراقية ٢٠٢٠م
١٦- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات –إعداد الكاتب : أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٧- امبراطورية المسرح –دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى ،الجزائر ط ٢٠٢٠م.
١٨- جمالية الكتابة المسرحية والسردية عند السيد حافظ أ.د. كمال الدين عيد ،مصر ،ط. ٢٠٢٠م.
١٩- الهجنة الأجانسية فى أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى –الجزائر –ط ٢٠٢٠م.
٢٠- مملكة السرد " دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة –الجزائر –ط٢٠٢٠م
٢١- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر –ط٢٠٢٠م
٢٢- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى فى إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى –ط ٢٠٢٠م
٢٣- ثورة الإبداع فى المسرح والسرد - نموذجًا الكاتب السيد حافظ - الدكتورة وفاء كمالو – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى –العراقية –ط ٢٠٢٠م
٢٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية فى مسرح السيد حافظ - إعداد : "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري –الجزائر - ط ٢٠٢٠م.
٢٥- التجريب فى المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا –إعداد : عبد الحق قرطيط –إشراف الدكتور / يونس لوليدي –المغرب –ط ٢٠٢٠م
٢٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها فى مسرحيات السيد حافظ –إعداد عفاف صغيرى و نادية زوالى –إشراف الدكتور / مفتاح خلوف –الجزائر –ط ٢٠٢٠م.

مشاركات

- شارك في مهرجان
- قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)
- مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبي
- مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية
- مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)
- مهرجان المونودراما الأول فى البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com - hafez66@live.com

مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com

https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

الفهرس